Der Wandel in der Auffassung des Menschen im englischen Roman vom 18. zum 20. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät der

Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Herta Brass

aus Remscheid.

Buchdruckerei Thiele, Lippstadt/Westf.

14 31

Der Wandel in der Auffassung des Menschen im englischen Roman vom 18. zum 20. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät der

Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Herta Brass

aus Remscheid.

Buchdruckerei Thiele, Lippstadt/Westf.

Referent: Professor Dr. Schirmer.

Die mündliche Prüfung war am 21. Februar 1931.

Disposition.

A. Beschränkung des Themas.

B. Ausführung.

1. Moralist und Aesthet im 18. Jahrhundert als Selbstbewahrer (Bürger) und Selbstvergeuder (Spieler).

2. Moralist und Aesthet im 19. Jahrhundert als Selbstzüchtiger und Selbstzüchter.

3. Moralist und Aesthet im 20. Jahrhundert als Selbsterlöser und Selbstzerlöser.

C. Ergebnis.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Aus der Fülle der Ausdrucksformen des Menschlichen beschränke ich mich auf die Lebensformen des moralischen und ästhetischen Menschen. Um sie klarzulegen, werden die mannigfachen Gestalten der Romane eines Autors auf die ihnen gemeinsame geistige Struktur zurückgeführt. Von der so gewonnenen Mitte aus wird die Begriffsbestimmung des Moralisten und Aestheten einer Epoche versucht. Die allgemeine Kulturlage ist nur so weit berührt als sie zum Verstehen des jeweiligen Typus unbedingt nötig ist. Für das 18., 19. und 20. Jahrhundert stelle ich Moralisten und Aestheten gegeneinander, um den Wechsel in der Auffassung des Menschen im Lauf der Jahrhunderte sowohl innerhalb jeder Kategorie wie im Verhältnis der Kategorien zueinander klarzumachen.

Das moralische Gehäuse des Richardson-Menschen besteht aus der Ethik des Utilitarismus, den Vorschriften der Bibel und der bürgerlichen Etikette. Locke und Hobbes geben als Kriterium der Handlung die Nützlichkeit und Schädlichkeit an. Gut und böse fallen somit für den Richardson-Menschen mit nützlich und schädlich zusammen. Dazu kommt als zweiter wesensbestimmender Faktor die Vernunftgläubigkeit des Jahrhunderts: der Rationalismus und als dritter Bestandteil die Sentimentalität als Ueberschätzung und künstliche Steigerung der Gemütsbewegungen.

Der gute Mensch erscheint als nützliches Glied einer Gesellschaft. Die kollektive Moral ist für ihn maßgebend, sein Gewissen ist nur der Lautsprecher objektiver Institutionen wie Ehe, Familie und Staat und hat deshalb nur grobe Maßstäbe für die Beurteilung des Guten und Schlechten. Die Moral des Durchschnitts bestimmt seine Lebensführung. Mr. B. in „Pamela" der reiche Musterehemann, ist ein reformierter Genießer mit einmaligem Rückfall in den Leichtsinn. Er darf jagen, trinken und festen, aber spielen ist ruchlos. Eigentlich darf er kein Mädchen verführen, aber da die Verführte ihr Leben der Reue widmet und alsdann eine neue Ehe eingeht, ist die Sache nicht so schlimm. Die Etikette fordert den regelmäßigen Kirchgang und ausgedehnte Gastlichkeit. Aus den Umgangsregeln und der Bedeutung der Rangordnung ergeben sich als lebensbestimmende und sehr verehrte Götzen: die Familie, der Rang und das Vermögen. Sie stehen neben den Sakramenten der Kirche und haben ihr eigenes kunstvolles Zeremoniell, das nur bei Richardson zu geschmackloser Schmeichelei und übertriebenen Höflichkeitsbezeugungen ausartet. Das Ueberschreiten der gesellschaftlichen Grenzen durch die Heirat des Kammerkätzchens Pamela mit dem reichen Rentenverzehrer B. wird durch die außergewöhnlich hohe Tugend und Begabung des Mädchens in unzähligen Wiederholungen gerechtfertigt, weil der Bürger doch noch nicht stolz genug ist, sich mit dem Adel zu messen. Wie sieht nun diese Tugend der Frau aus? Es ist vor allem die Keuschheit gemeint als konkrete

Jungfräulichkeit. Von einer Reinheit der Gesinnung kann bei Pamela keine Rede sein, denn in allen Verführungsversuchen, denen sie durch rechtzeitige Ohnmachtsanfälle die Spitze abbricht, widersteht sie nur, weil sie den Mann zur Heirat zwingen will. In Clarissas Reinheitsfanatismus spielt die gekränkte Eitelkeit der erfolglosen Reformatorin eines Lumpen eine beträchtliche Rolle, wenn sie ihr auch buchstäblich das Leben opfert und den Himmel erobert. Aber gerade die Klugheit im Verhalten der Pamela sieht die Zeit schon als Gutsein an. Die „Prudence" tritt gleichberechtigt neben die „Virtue" und begründet die vernunftgemäße Lebensführung, die sich in moderner Kindererziehung, Weltreisen, geordnetem Familienleben und treuem Staatsdienst, trotzdem man es nicht nötig hat, kundgibt. Das Ideal ist „regular as a piece of clockwork" zu werden, seine Tagesstunden etwa so einzuteilen und seine Gewohnheiten so innezuhalten wie Mr. B.'s Eheregel es vorschlägt. Ohne die Gewohnheit ist der Mensch „frail", hinfällig und gebrechlich, die Gewohnheit ist der Panzer, der ihm Haltung nach außen und innen geben muß.

Die Vernunft regelt ebenso das Verhältnis von arm und reich. Nach dem Rezept des Mittelalters gibt man Almosen und beschwichtigt so ein für allemal sein Gewissen, wenn es sich etwa über die Verteilung der Güter auf der Erde beunruhigen sollte. Dazu gibt man nach dem Verschönerungsbedürfnis des Sentimentalen dem Bauern an innerem Glanz alles, was ihm am äußeren abgeht. Ins Bilderbuchmäßige stilisiert wirkt er in Arbeit und Ruhe ergreifend friedfertig und geduldig glücklich. Man beneidet ihn um seine naturnahe Arbeitsweise, den kräftigen Schlaf und die wenigen aber soliden Gedanken. Pamelas Eltern sind das bäuerliche Musterehepaar, arm, aber ehrlich, kirchlich, langmütig und stets dankbar. Die eigene etiketteerstickte Lebensweise läßt Ausbrüche der unverfälschten Natur, wie man sie in Pamelas Aeußerungen zu hören glaubt, erfrischend, rührend und sittlich reinigend erscheinen. Im „pleasure of sentiments flowing with that artless ease" fühlt man sich sittlich besser. Darum schluchzt man über Kindesliebe, Elterntreue, standhafte Tugend, bekehrtes Laster, Großmut und Demut wie über Pamelas gymnastikartige Gebetsübungen mit Ausdauer. Diese leichtentflammbaren und bewußt gesteigerten Gefühle sind einmal die Dekoration eines guten Herzens nach außenhin und nach innenhin Selbstverschaffung sittlicher Genugtuung.

Der moralische Mensch des 18. Jahrhunderts weiß, was gut und böse ist. Er geht dank seines angeborenen guten Willens und seines Anteils an der Weltvernunft den goldenen Mittelweg zwischen den Extremen. Er ist weder ein Heiliger noch ein Wüstling, aber er hat gelegentlich starke Tendenz zur Heiligkeit (Clarissa). Seine Sozialität beweist er durch Armenfürsorge, falls er reich ist, durch treue Dienste, wenn er arm ist. Er führt ein geordnetes Familienleben und hat viele Kinder. Das heutige System würde er als ruchlos empfinden. Im Dienst Gottes und seiner Mitmenschen, solange es ihm nicht schadet, behält er ein ruhiges Gewissen, mit dem es sich dekorativ sterben läßt. Als erfolgreicher Lebenspolitiker unter der Leitlinie der utilitaristischen Ethik ist er der Prototyp des christlichen Bürgers.

Der ästhetische Mensch des 18. Jahrhunderts ist nicht Bürger, sondern Kavalier, nicht Familienmensch, sondern Gesellschaftswesen, nicht gut oder schlecht, sondern dumm oder klug, tollpatschig oder elegant und in erster Linie Geschlechtswesen: also Mann oder Frau. Die Spannung, in der Congreve den Menschen sieht, ist die amoralische der Sexualität. Das bringt ihn in den stärksten Gegensatz zum Moralisten. Der Aesthet freut sich einer ungehemmten Freiheit und Frechheit in den Dingen der Liebe, die der Moralist errötend verschweigt. Es ist unvornehm und bäuerlich, irgendwelche Bindungen anzuerkennen, seien es engere oder weitere Verwandtschaften, Ehen oder Verhältnisse. Man schätzt demnach nicht die soliden Qualitäten am Mann, die des Familiengründers, -ernährers und Staatsdieners, wie Richardson es tut, sondern die unsoliden: das Raffinement, die Neigung zum Luxus, den Witz, die elegante Erziehung: die „manners". Der Charakter ist dagegen belanglos, und die Leidenschaft ist ein Zeichen des vulgären Typs. Der Aesthet besteht aus Intelligenz und Empfindung und verdeckt seine Gefühlsleerheit mit einem Feuerwerk von Witz, das überall die gleiche Leerheit beleuchtet, so daß der eigene Mangel nicht weiter auffällt. Damit wird seine Welt porzellanen, und er selbst in ihr eine Marionette, ein kunstreicher Tänzer, der mit seinen Gefühlen seine Problematik und damit die Hälfte seiner Menschlichkeit verloren hat. Sein Lebensinteresse ist die Intrige, das Geld und die Lust. Umso heftiger betont der Moralist die seelischen Werte und merkt in seiner Biedermannsredseligkeit und -selbstgefälligkeit nicht, daß er Gefühl mit Sentiment verwechselt und geschmacklos sentimental wird. Ihm fehlt es an Geschmack und Intelligenz, seine Schranken zu sehen. Diese beiden Qualitäten auszubilden, überläßt er dem Aestheten. Intelligenz und Geschmack sind die Forderungen des Zeitalters, die vor allem Pope und der Kreis um ihn an den Menschen wie an die Dichtung stellt. Aber darin zeigt sich in ihm nun der Moralist: die Intelligenz ist ein Werkzeug im Dienst der „Virtue". Recht angewandt ist sie nicht wit — das Lebenselement des Aestheten, sondern reason — der menschliche Anteil an der Weltvernunft, an der Natur, an Gott. Der Zynismus Congreve's erstreckt sich in Pope nur auf die menschlichen Angelegenheiten, in der Sache Gottes ist er als Vernunftgläubiger Optimist. Und auch in Swifts eisigem Menschenhaß steckt noch der Idealismus, Humanität wecken zu wollen gerade durch das Verdammungsurteil. Der extreme Aesthet dagegen kultiviert die Intelligenz um des Genusses willen. Und der Hauptgenuß ist neben der Liebe das Gespräch. So stellt er den Intellekt einmal in den Dienst der Intrige und zum andern in den Dienst der Konversation. Der Augenblick hat ihm die Ewigkeit zu ersetzen, ihn intensiv zu erfassen und auszuleben ist das Ziel seines Lebens und sein Ehrgeiz. Dazu bildet er die Kunst der geschliffenen epigrammatischen Rede und der raschen repartee aus, das Zeichen des unverwirrbaren, stets gegenwärtigen Geistes und den Witz, in dem er sein Leben kristallisiert vor den andern sprühen läßt oder als Seifenblasen in die Luft schickt. Ihn zu verfeinern bemüht sich der Geschmack. Er hat für den Aestheten dieselbe Bedeutung wie für den Moralisten das Sittengesetz. Er ist ebenso lebensnotwendig für den guten Kritiker (Pope: „Essay

on Criticism") wie für den Dichter (ibid.) wie für den Beau. Die Anmut wird das oberste Gesetz der Lebensführung, um ihretwillen ist man der Feind jeder Maßlosigkeit. Mirabell in „The way of the world" rät der Mrs. Fainlove „You should have just so much disgust for your husband as may be sufficient to make you relish your lover" (Act II, Sc. 2.). Dazu ist Dämpfung der Empfindung unerläßlich und jene glückliche Gemütslage zwischen den Extremen erforderlich, die zu preisen das Zeitalter nicht müde wird. Swift will sie dadurch erreichen, daß er bei den Idealmenschen, den Pferden, die Liebe durch Wohlwollen ersetzt, so daß sowohl die Eltern- wie die Kinderliebe und die Geschlechtsliebe als störende Faktoren des Gleichgewichts wegfallen. Butler und Shaw treten darin seine Nachfolge an. Die Congreve-Menschen belasten sich aber noch nicht einmal mit Wohlwollen, sie spüren nichts als sinnliche Anziehung oder Abstoßung. Im Bereich dieser sinnlichen Gebundenheit bei völliger innerer Freiheit scheiden sich die Tölpel von den Graziösen, die Anfänger von den Meistern der Liebeskunst. Wenn es einem an Geschmack fehlt, wird man tollpatschig-pathetisch wie Heartwell im „Old Bachelor", der eine Dirne für eine keusche Jungfrau hält und sie Hals über Kopf heiraten will oder ein eingebildeter Zärtling wie Lord Froth in „Love for Love" oder ein so närrisch verliebter Ehemann wie der Bankier im „Doubledealer", der sich nur noch in der Babysprache mit seiner Frau unterhält. Die Frau, die diesen geschmacklosen Beaus entspricht, zeichnet sich durch übertriebene sexuelle Begehrlichkeit aus, die nicht zu ihrem Alter paßt, wie die alte Tante der Millamant in „The Way of the World" und Lady Plyant in „Love for Love", die überall Gefahr für ihre Ehre wittern möchte, weil sie in Wirklichkeit schmerzlich wenig bedroht wird. Sie stellen die Personen dar, über die man lacht. Ueber die geschmackvolle Species lächelt man nur. Moralisch betrachtet sind sie Mannequins eines jeweiligen Hauptmangels, den ihr Name angibt und den sie mit Grazie zur Schau stellen: Vainlove, Bellimour, Mirabell, Millamant, Careless, Sharper, Maskwell, Mr. und Mrs. Fainlove ergeben zusammen das Laster schlechthin für den Moralisten. Aber für den Aestheten sind Heuchelei, Unbeständigkeit, Grausamkeit und andere moralische Untugenden Eigenschaften, auf die er stolz ist: „A wit should no more be sincere than a woman constant, one argues a decay of parts as the other of beauty" (W. of the W. Act. I, Sc. 3). Ehrlichkeit ist ein Zeichen von Geistesarmut und Treue die Zuflucht der Häßlichen. Aber wie ein Kammermädchen oder ein Portier zu lieben, ist als Verstoß gegen den guten Geschmack eine „Sünde". Die moralische Vorstellung selbst liefert der ästhetischen die Würze des Genusses: „The deeper the sin, the sweeter" (Old B. Act. I, Sc. 2.). Charles Lamb idealisiert die Congreve-Welt zu weit, wenn er sie als absolute Spielwelt betrachtet, die keine Gesetze verletzen kann, weil sie keine hat. Im Gegenteil: der Ehrenkodex dieser amoralischen Welt ist das auf den Kopf gestellte bürgerliche Sittengesetz. Gut sein heißt langweilig sein, böse sein heißt interessant sein, Stoff zu Sensationen geben, und darum möchten sie es alle sein. Es ist nicht die tiefsinnige Umkehrung der Werte gemeint, die Blake in „The Marriage of Heaven and Hell" unternimmt, wenn er „Energy", den Ausdruck der

sinnlichen Kraft als das einzige Leben bezeichnet und „Reason" als die Fessel. Diese Auffassung führt vielmehr zur moralischen Ueberbewertung der Liebe, wie wir sie bei D. H. Lawrence im 20. Jahrhundert finden. Hier handelt es sich darum, jede ernste Beschäftigung in Spiel aufzulösen, und da für den Gentlemann keine andere Beschäftigung in Frage kommt als die Liebe, erklärt man sie, nachdem sie auf die Sexualität reduziert ist, zum Spiel.

Die allgemeine Mißachtung der Frau legt das ja nahe. Pope, der die Welt der Dame im „Rape of the Lock" ironisch zärtlich mythologisiert, behauptet in den „Moral Essays" Epistel 3, man könnte die Frauen höchstens nach ihrer Haarfarbe unterscheiden, Charakter hätten sie nicht. „Chameleons, who can paint in black and white?" Für Swift ist die Frau in ihrem Yahoo-Spiegel der Inbegriff von „Lewdness", „Coquetry and scandal". Für den reinen Aestheten ist sie Dirne, verheiratet oder unverheiratet. Ihre „freaks" und „humours" findet man entzückend und tändelt mit ihr solange, bis sie schmilzt. Sie muß jedenfalls hübsch sein und gerade soviel Intelligenz haben, um Wortspiele zu verstehen. Es fehlt natürlich für sie der Begriff der Würde, sie hat ständig Maskenfreiheit, wie sie ja auch maskiert geht der Mode der Zeit entsprechend und dadurch ihren Neigungen leichter folgen kann. Sie vergilt dem Mann die Verachtung, indem sie mit ihm genau so spielt wie er mit ihr: Millamant in „The W. of the W." (P. 347) „Lord, what is a lover that it can give? Why, one makes lovers as fast as one pleases and they live as long as one pleases, and they die as soon as one pleases; and then if one pleases one makes more" und weiter: „They are vain empty things if we are silent or unseen and want a being". Gemeinsam ist den Partnern im Liebesspiel die Scheu vor dem Festlegen auf eines: die Ehe. „To marry is to be a child again and play with the same rattle always" erklärt Tattler, als Miss Prue erstaunt ist, daß er sie nicht heiraten will, nachdem er sie verführt hat. Er gibt ihr dann die Anweisung: „You are a woman now and must think of a new man every morning and forget him every night". Man ist auf beiden Seiten gänzlich desillusioniert. Die Liebe erhöht nicht wie für den Moralisten zum Ehemann und nützlichen Bürger des Staates, sondern nivelliert, zwingt alle, demselben Bedürfnis zu dienen und in diesem Dienst machiavellistisch und dirnenhaft zu werden. Um ihretwillen aber glänzt auf der andern Seite auch der Witz, schärft sich der Intellekt, wird die Frau schön und der Mann höflich. In der erotisierten Luft der Komödien gedeihen die Werte, die der Aesthet anerkennt und darstellt: Grazie, Anmut, Witz, Klugheit, Höflichkeit und Eleganz und hier wird ein Ehekontrakt aufgestellt, der heute von moralischen Aestheten wie Galsworthy den Bindungen Irene-Jolyon und Fleur-Michael zugrunde gelegt ist. Ich meine die Forderungen, die Millamant an Mirabell stellt, als sie willens ist, sich zur Ehefrau zu „verkleinern": Keine zärtlichen Bezeichnungen im privaten Umgang, keine zärtlichen Handlungen öffentlich, keine einmaligen und sich nie wieder ereignenden Hochzeits-Prunkspaziergänge im Hydepark, selbst keine gemeinsamen Theaterbesuche gestattet sie, sondern: „Let us be very strange and well bred, let us be as strange as if we had been married a great while and as well bred as if we were not married at all". Man sieht, an die Stelle der

intimen Richardson-Ehe treten die Umgangsregeln der freien Liebe. Es soll Distanz herrschen, die Frau des Aestheten behält Freiheit in Besuchs- und Briefangelegenheiten, in der Ordnung der Mahlzeiten, in der Wahl der Gäste. Die Frau des Moralisten fügt sich in allem und jedem dem gottgesetzten Oberhaupt und rettet vor der entpersönlichenden Intimität nur noch das Schreibzimmer, wo der Mann anzuklopfen hat. Die Partner der ästhetischen Ehe respektieren gegenseitig die Privatsphäre,die den einzelnen schützen soll vor der Abhängigkeit. Wie sie durchgeführt aussieht, darüber gibt Congreve keine Auskunft, es liegt ihm nur an dem geistreichen und witzigen Programm, an der Möglichkeit einer galanten Ehe.

Der Aesthet bereichert die Literatur um den Typus des Spielers. Bei Congreve ist er ein graziöser Lump, bei Fielding ist er nur noch genießerisch, aber nicht schlecht (Tom Jones), bei Sheridan erhält er einige Gefühlsqualitäten wie Richard Surface im „School for Scandal", dem ein warmes Herz und ein Rest von Pietät die Erbschaft seines Onkels sichert trotz der Verschwendungssucht. In Jane Austen schließen Moralist und Aesthet eine Ehe und erzeugen die graziöse Humanität, die dem „comic spirit" des Meredith sehr nahekommt. Der Congreve-Gesellschaftsmensch wird in Jane Austens Bürgerluft zu dem geselligen Menschen, der sich behaglich in Besuchskreisen dreht. Der Richardson-Familienmensch wird dagegen bei den Brontëschwestern zum Einzelgänger, für den einsame Moorwanderungen ebenso charakteristisch sind wie die Vereinsamung in der Großstadt. Congreves Zynismus ist in Jane Austen abgeschwächt zu einem melancholisch-heiteren Bewußtsein der Grenzen. Der oberflächliche Optimismus Richardsons ist in den Bronté vertieft zu einem leidenschaftlichen Idealismus.

Der moralisch-ästhetische Gegensatz des 18. Jahrhunderts zwischen musterhaftem bürgerlichem Pflichttuer und immoralistischen Spieler verinnerlicht sich im 19. Jahrhundert zu dem Gegensatz zwischen Selbstüberwinder und Selbstzüchter. Charlotte Bronté eröffnet den Weg der heroischen, für die Verwirklichung eines höchsten Wertes sich selbst quälenden Frau mit Jane Eyre, führt sie in Villette Lucy Snowe in letzte Tiefen der Leiderfahrung und steigert sie in Shirley zu mythologischer Größe. Dann nimmt George Eliot den Kampf auf in Maggi Tulliver (The Mill on the Floss) den niedrigeren Wert des Eigenglücks für den höheren des Fremdglücks zu opfern. George Meredith macht diesen sittlich ringenden, denkerischen Frauentyp damenhaft, austenhaft schön und geistreich und führt ihn in „Diana of the Crossways" zur mann-weiblichen Universalität. May Sinclair stellt diesen so vorbereiteten Typus in das Geistesniveau des 20. Jahrhunderts, aber mit unverändertem Ziel: die Sinnlichkeit und damit die Weibnatur zu überwinden und zu dem Idealismus der Freiheit zu kommen, der seine Wertwelt über der realen Welt aufzubauen willens ist.

Die Grundform zu dieser Enthusiastin der sittlichen Lebensführung haben wir in Charlotte Brontës Selbstdarstellungen: Jane Eyre, Lucy Snowe, Caroline Hellstone und Shirley. Sittlichkeit bedeutet für die Brontë etwas durchaus anderes als für Richardson. Zwischen der Moral dieser beiden Vertreter ihres Jahrhunderts be-

steht ein ähnlicher Unterschied wie zwischen der Pharisäermoral und der Ethik Christi in bezug auf Innerlichkeit und Verfeinerung der Gebote. Der Bürger und der Unbürger in der heutigen Formulierung sind in ihrem Gegensatz bereits faßbar. Richardson erhebt den Durchschnittsmenschen zum Ideal, die Bronté den außerordentlichen. Demzufolge sind die Tugenden, die Richardson preist, für sie nur Dekoration des Durchschnitts, der ohne sie seine ganze Erbärmlichkeit zeigen müßte. Die Töchter des Mr. Symson, die bei Shirley zu Besuch sind, entsprechen dem Richardson-Ideal der vorbildlichen Haustochter und werden von Ch. B. dementsprechend ironisiert: Shirley P. 641: The daugthers were an example to their sex. They were tall with a Roman nose a-piece. They had been educated faultlessly. All they did was well done. History, and the most solid books had cultivated their minds. Principals and opinions they possessed which could not be mended. More exactly-regulated lives, feelings, manners, habits, it would have been difficult to find anywhere. They knew by heart a certain young-ladies-school-room code of laws and language, demeanour etc.; Themselves never deviated from its curious little pragmatical provisions; and they regarded with secret, whispered horror, all deviations in others. The Abomination of Desolation was no mystery to them; they had discovered that unutturable thing in the characteristic others call Originality . . . . . " Wie sieht nun diese Originilität aus? Der außergewöhnliche Mensch, der für C. B. zum Träger feinerer sittlicher Maßstäbe wird? Aeußerlich jedenfalls recht unscheinbar: eine vorwiegend häßliche Frau in untergeordneter Stellung als Erzieherin. Landpfarrers Nichte und einmal nur schön und reich zugleich in Shirley. Unter dem wirtschaftlichen Druck von außen entwickelt sich in denkbar ungünstigsten Verhältnissen der Typus der Kämpferin, die einen doppelten Kampf nach außen und innen führt. Der äußere Kampf gilt der Armut, der gesellschaftlichen Verachtung, der geistig tötenden Dienstatmosphäre der Stellung, der innere Kampf ist gegen die Weibnatur gerichtet und geht dazu um den künstlerischen Ausdruck. Die Grundstruktur ist bildlich ausgedrückt der Leopard hinter den Gitterstäben der Konvention, der puritanischen Moral, der widrigen äußeren Umstände und der eigenen Schwerlebigkeit. Die Richardson'-Frau war durchaus gesellig, die Bronté-Frau ist durchaus einsam. Jane Eyre wächst als Waise auf in liebloser Umgebung, kommt in die Hungeranstalt Lowood und bleibt da sieben Jahre, erlebt eine kurze Spanne Glücks mit Mr. Rochester, irrt dann zwei Tage allein umher, bis sie bei den Schwestern des Pfarrers St. John eine Zuflucht findet und endlich zu Rochester zurückkann. Lucy Snowe ist ebenfalls Waise, fährt allein nach Brüssel, eine Wikingerfahrt für das junge Mädchen der damaligen Zeit! Und lebt 7 Wochen in einem Pensionat zuerst mit einer Idiotin und dann völlig allein, bis sie die einzigen Verwandten wiederentdeckt, sie wiederum verliert, und endlich M. Paul für ganz kurze Zeit ihr wenigstens das Glück der Erwartung der Zweisamkeit gibt. Caroline Hellstone wird für Monate der Umgang mit ihrem Geliebten entzogen und sie auf sich selbst gestellt. Die Folge ist ein Nervenfieber. Shirley selbst lernt die Verlassenheit kennen in ihrer verwandtenreichen Umgebung. Um so existieren zu können,

muß man eine Welt in sich haben, die anders aussieht als die Innenwelt der Richardson-Menschen. Das Interesse der Richardson-Menschen galt der Literatur nur, soweit sie die sittsame Lebensführung stärkt. Man fragt sich: „What is the instruction that can be gathered from such pieces for the conduct of common life? (Pam. IV, 401) Die Kunst ist Dienerin der Moral und erzieht und entzückt insofern, als sie die Gerechtigkeit darstellt, die man im Leben so oft vermißt. Deshalb ist der Kreis der Schriftsteller, die für den Moralisten in Frage kommen, eng. Die Komödien- und Opernschreiber fallen von vornherein weg. Die Komödie ist unsittlich und für die Musik hat Richardson überhaupt kein Verständnis, weil er keinen Erbauungssatz davon nach Hause tragen kann. Ein Verhältnis hat er allein zu Milton, Pope, Molière und Shakespeare natürlich unter derselben engen Perspektive des Erbauungsbedürfnisses. Die Brontéfrau hat die Literatur so nötig wie die Luft zum Atmen. Das Geistige ist zum täglichen lebensnotwendigen Bedürfnis geworden, nicht mehr nur eine sonntägliche Erbauungsstunde wie für den Richardson-Menschen. Shirley (S. 566): „There is nothing really valuable in this world, there is nothing glorious in the world to come that is not poetry!“ Darunter ist einmal die romantische Flucht in die Phantasie zu verstehen, eine Rettung in das Buch aus Lebensöde und Einsamkeit und zum andern eine positive Hinwendung zu allem Niederen und Hohen im Leben um seines innersten seelenhaften Gehaltes willen: der ihm zugrundeliegenden Poesie. Flucht in das Buch ist die Haltung der kleinen Jane Eyre, die hinter Fenstervorhängen vor dem brutalen Vetter und den giftigen Kusinen sich zu dem Bilderbuch rettet, das ihr statt der traurigen Umgebung die heroisch-tragische Welt des Nordens vor die Seele stellt. Diese Vorstellungen einer mythischen Landschaft begleiten sie durch ihr ganzes Leben, und geben neben der Bibelwelt ihrer Phantasie die Hauptnahrung. Das Reich der Vision, das sie oft zu phantastischen Geschmacksverirrungen führt, aber daneben auch prophetische Inspirationen wie Shirleys Mutter-Eva-Vision liefert, ist nur ein Faktor der Brontë-Innenwelt. Der andere Teil hat einen mehr philologischen Anstrich: es ist das Erlebnis der französischen Sprache. Sie erschließt der bildungsdurstigen Brontefrau eine neue Geisteswelt und gibt ihrem Ringen um den Ausdruck nüancierte Formen, die das Englische ihr nicht liefert, wie sie in „Shirley“ immer wieder versichert. Schließlich ist sie — denn es handelt sich um eine Frau — ein Weg zu dem geliebten Lehrer. Caroline Hellstone lernt um der Poesie und Robert Moore's willen französisch, Louis Moore zeigt seine Herrschaft über Shirley dadurch, daß er sie zwingt, französisch mit ihm zu sprechen in dem alten Lehrer-Schülerinnenverhältnis, das die von Shirley ersehnte Obergewalt des Mannes symbolisiert. Lucy Snowe schreibt dichterische Essays in französischer Sprache, die M. Paul über ihr wahres Wesen folgenreich aufklären. Die Sprache steht also für ein Doppeltes, einmal für ein neues Reich des Geistes und zum andern für den Mann, den sich die Brontëfrau wünscht, und den sie in der Wirklichkeit nicht bekam. Damit kommen wir zu ihrem Verhältnis zur Liebe. Die Richardson-Lüsternheit ist ihr so fremd wie die tiefe Sinnlichkeit des D. H. Lawrence, des Moralisten im 20. Jahrhundert. Sie hat für sie den Idealismus des

jungen Mädchens, das nie geküßt worden ist. Caroline flammt auf: „Love is a divine virtue . . . . . obtrusiveness is a crime, forwardness is a crime and both disgust: but love! no purest angel need blush to love . . . living fire, seraph-brought from a divine altar" (Shir. P-325 und 26). Es handelt sich also um die Liebe in ihrer zartesten, der platonischen Form, um die „erste" Liebe, die den Unterschied von seelischem und sinnlichem Bedürfnis, der bei Lawrence die Tragik heraufführt, nicht kennt. Der Mann ist auch für ihre Heldinnen die letzte Stufe, zu der alle Kämpfe und vielfache Leiderfahrung schließlich führen, wie die ruhmvolle Laufbahn der C. B. selber ja im Kindbett endet. Er steht für alles Schützende, Wärmende, väterlich Autoritative, das die vorher Einsamen als wundervolle Zuflucht empfinden. Er bindet die Gegensätze, unter denen sie selber leiden zur Einheit: Härte und Güte, Aufrichtigkeit und Lebensklugheit, Verstehen und Handeln, Stärke und Zartheit, Intelligenz und Kraft. Er ist das, was sie nicht ist: „Neither nervous, nor poetic, nor inexperienced". Shirley spricht von den Männern, die sie liebte und charakterisiert dann ihren Geliebten: P. 567 und 68: „Once J loved Socrates, J admired Themistocles, Leonidas, Epaminondas — Washington was a plain man, but J liked him . . . Dann vergleicht sie Moore mit Hellstone „A pair of human falcons and dry direct decided both. But my hero is the mightier of the two, his mind has the clearness of the deep sea, the patience of its rocks, the force of its billows — hard as a saw-edge, and gruff as a hungry ravon". Im Grunde genommen ist es der positive männliche Mann, den die ihm gegenüber dekadente Frau sucht, um ihren Willen an ihn aufzugeben und zeitweilig wenigstens auszuruhen. Shirley führt in ihrem Aufsatz über die erste Frau dieselbe Bibelstelle an, mit der später Lawrence in „Women in Love" Ursulas Stellung zum Mann ausdrückt: „The sons of God saw the daugthers of men that they were fair" P. 494. Es scheint, als ob auch diese geistig emanzipierte Frau nur die übliche Stufe der Ehefrau zu erreichen sucht, die dem Mann die Formung ihres Wesens in die Hände legt. Shirley sehnt sich nach dem Mann, der sie „zügeln" kann. Aber daneben oder darüber hat Shirley die Vision der Frau, die mit dem Genius sich vermählt und die Vision der Mutter Eva, der Titanidin, die unmittelbar zu Gott ist: P. 328: „The first woman's breast that heaved with life on this world yielded the daring which could contend with Omnipotence: the strength which could bear a thousand years of bondage — the vitality which could fed that vulture death through uncounted ages — the unexhausted life and uncorrupted excellence, sisters to immortality, which after milleniums of crimes, struggles and woes, could conceive and bring forth a Messiah . . . a woman-Titan — Eve — Jehovas daughter as Adam was his son". In dieser Konzeption der Frau ist der Mann nicht — die Frau ist die Tochter Gottes, nicht weil der Mann ein Sohn Gottes ist, sondern wie er unmittelbar zu ihm — kosmosverbunden, absolut — Göttertochter und Messiasmutter.

Worin liegt nun die Verfeinerung der Richardson-Ethik? Die Kollektivmoral wird abgelöst durch das persönliche Gewissen, das ein strengerer Richter ist als die Gesellschaftsmoral. Die Entscheidung, als Jane Eyre die freie Ehe mit Rochester weigert, trotzdem

seine Frau irrsinnig ist und sie ihn liebt, wird nicht übernommen, sondern als die eigene erlebt: Jane Eyre 134: „I will hold to the principal received by me when I was sane and not mad as I am now. Laws and principals are not for the times when there is no temptation. If at my individual convenience I might break them what would be their worth? They have a worth — so I have always believed, and if I cannot believe it now, it is because I am insane. Preconceived opinions, foregone determinations are all I have at this hour to stand by: There I plant my foot". Dahinter steht der Puritanismus in seiner Stärke, aber auch in der Enge des leidenschaftlichen Sich-ans-Wort-Klammerns. Darüber kommt die Pfarrerstochter nicht hinaus, trotzdem der Zweifel beginnt: „Forgone determinations". Aber den Zweifel sieht sie als Zeichen des Wahnsinns an und wagt darum nicht, ihn fruchtbar zu machen. Ihre eigentliche Leistung liegt in ihrem Verhältnis zu den Menschen. Hier macht sie die Frau vornehm durch die Distanz, die sie ihr auferlegt. Als Lucy Snowe nach Menschen verhungert endlich die Patentante und Graham entdeckt, betet sie abends: „Do not let me think of them too often, too much, too fondly . . . . Oh would to God I may be enabled to feel enough sustained by an occasional amicable intercourse, rare brief unengrossing and tranquil quite tranquil!" An solchen Punkten setzt eine viel höhere Selbstzucht und Selbstvergewaltigung ein, als sie der in Gefühlen schwelgende und ihnen ständig nachgebende Richardson je hätte träumen können. Ihrer „Natur" nach hätte die Lucy Snowe täglich zu Graham laufen mögen, um bei der Patentante plaudernd auf seine Rückkehr zu warten. In Richardson's Augen wäre das, weil es natürlich ist, als Ausbruch unverfälschten Gefühls edel, rein und gut gewesen, für den Brontëstolz ist das unerträgliches Sich-selbst-nachgeben, ein Werben um Liebe, ein Aufdrängen der eigenen Person. „Forwardness and obtrusiveness are a crime" sagt C. Hellstone und Lucy Snowe zieht sich zurück und lebt von einigen Briefen, die sie empfängt und noch wenigeren Aufforderungen zum Tee zu kommen. Diese Reserve ist gegenüber gewöhnlichen Naturen ein Schutzmittel gegen Vulgarisierung, gegenüber vornehmen, liebenswerten Naturen eine Sicherheitsmaßnahme gegen die eigene explosive und leidenschaftliche Natur, die unbedingt und restlos lieben möchte, wo sie doch nur als Gegengeschenk gern gehabt wird. Wo sie der Erwiderung ihres Gefühles sicher ist, wirbt sie selbst um den Mann wie Jane Eyre mit ihrer Erklärung im Garten des M. Rochester, wo sie sich aber nur freundlich geduldet weiß, legt sie sich Qualen des ständig geübten Verzichts auf, um ihr Gleichgewicht zu erhalten und nicht lästig zu fallen. Die Galsworthy-Forderung: „Don't make yourself a nuisance" erfüllt sie bis zur Vollendung. Caroline Hellstone wandert monatelang zu einem Waldrand, von wo aus sie die Gestalt Robert Moore's über den Hof gehen sehen kann. Sie läßt sich aber lieber von ihrer ungestillten Sehnsucht an den Rand des Todes schaffen, als daß sie ihn um ein Zusammensein bäte. Dieser Stolz verhindert auch die übliche weibliche Intimität, die jedes Geheimnis der Freundin in einem schwachen Augenblick preisgibt. Shirley wie Caroline gestehen ihre Liebe einander nicht ein, und die Mutter erfährt Carolines Sehnsucht nur durch Fiebermonologe, in denen sich

Caroline allein glaubt. Dieser Stolz, diese Härte bei aller fraulichen Liebesbedürftigkeit und Liebesbereitschaft lassen Emily Brontë dann Gestalten schaffen in „Wuthering Heights", die dem Leben soweit überlegen sind, daß sie es über den Tod hinaus führen: Katherine Earnshaw kommt als Geist zu Heithcliffe, und er vereint sich mit ihr durch den gleichen unbändigen Willen, der gegen die Natur den Körper zum Werkzeug einer dämonischen Macht formt. In Emily überschreitet der Brontëmensch die Sphäre des Moralisten und des Natürlichen und geht in das Gebiet des Dämonischen, zu dem Charlotte die Tür nicht aufzusperren wagte. Sie war immer die ängstlichere Schwester. Innerhalb des Leides aber steckt sie die Lebensmöglichkeit des Menschen weiter ab, als es die Richardson-Zeit ahnte. Das größte Unglück für ein Mädchen des 18. Jahrhunderts war das Verführt- und Verlassenwerden, also durch den Mann bestimmt. Die Brontëfrau leidet unter der Kargheit des Lebens überhaupt, das ihr weder Freunde noch Liebhaber noch geistige Anregung gibt außer der kurzen Brüsseler Zeit und ihr jenes andere Gesicht der Einsamkeit zeigt, das sie in Shirley „Skelett" nennt und „Schwester des Todes".

Jane Austen's Damentypus steht in der Mitte zwischen diesem ethisch bestimmten Brontë-Typus und dem ästhetischen Menschentyp Wilde's. Mit den Moralisten verbinden sie ihre Tugenden der Ehrlichkeit, Wahrhaftigkeit und Reinheit, mit den Aestheten die Anmut, in der die Moral erscheint, die Kampflosigkeit, die Gegenständlichkeit, das Zuschauende und die Harmonie des Ganzen, in der die Einzelgestalt selbst in starker Spannung immer gedämpft und sicher eingeordnet erscheint. Die Selbstkultur führt sie zum Dienst am andern, für Wilde ist sie Selbstgenuß und Selbstvergottung. Der Grundton der Jane Austen-Aesthetin ist die Ironie, das Zeichen der Distanz sowohl zu der äußeren wie zu der inneren Welt. Der Brontëton dagegen ist pathetisch, d. h. die innere Welt ist so überlastet, daß die Realität verzerrt und die Reflexion beinahe pathologisch wird. Das Charakteristikum der Dame ist Selbstbeherrschung und Takt. Dazu muß sie ihre Gefühle im Zaum halten und im gegebenen Augenblick dämpfen können. Das Mittel ist außer Willensstärke die Vernunft: die Jane Austen-Heldin redet sich in kritischen Augenblicken vernünftig zu, erwägt das Pro und Contra und beruhigt sich durch Schlüsseziehen. Nachher sieht sie schärfer, genauer und gerechter und wird durch den Lauf der Ereignisse weniger überrascht. Zwischen ihr und der Wirklichkeit steht die Glaswand der Vernunft, wenn sie zerbricht, ist die „Katastrophe" da, aber sie ist nur ein Zusammenkehren von Vorurteilen, die am richtigen Sehen hinderten und ein Leiden der Eitelkeit: Elizabeth Bennet ruft aus, als sie die Verkehrtheit ihrer Ansicht über Mr. Darcy einsieht: „Pride and prejudice" P. 18: „How despicably have I acted! I who have prided myself on my discernment! I who have valued myself on my abilities . . . . . I have courted prepossessions and ignorance and driven reason away where either were concerned. Till this moment I never knew myself!" Eine halbe Stunde nach dieser Aufregung kann sie wieder ihren Gesellschaftspflichten nachkommen, ebenso schnell faßt sich Anne in „Northanger Abbey", als sie von der Entlobung ihres Bruders hört. Vergleichen wir eine

Brontë-Katastrophe mit diesem Damenformat des Unglücks, dann kommen wir über den Bezirk des Fraulichen in das Menschliche hinaus. Nach 7wöchiger Einsamkeit und langer Schlaflosigkeit erreicht die Melancholie der Lucy Snowe ihren Höhepunkt in einer Nacht, Villette P. 181: „A brief space but suffering to wring my whole frame with unknown anguish, to confer a nameless experience that had the hue, the mien, the terror, the very tone of a visitation from eternity". Sie träumt, daß selbst ihre Toten ihr fremd geworden seien, und damit wird die Vereinsamung untragbar. Es ist hier keine Teilerschütterung, keine vorübergehende Bankerotterklärung der Vernunft wie bei Jane Austen, sondern ein völliges Ausden-Fugen-sein, ein Zerbrechen des ganzen Menschen, der der Weltraumangst ausgeliefert wird. Die moderne Psychologie könnte hier den Anfang einer Schizophrenie konstatieren. Diese Katastrophe deckt den Abgrund einer ungeheuren Gefühlstiefe auf, an dem der Brontëtyp isoliert lebt und ab und zu hineinstürzt. So gedämpft und gleichmäßig wie die Austen-Damen leben, weil sie nicht über den brodelnden Vulkan eines Brontëgemüts die Verwaltung zu führen haben, so explosiv krampfhaft und zackig ist der Verlauf eines Brontëlebens. Nach einer langen Periode der Unscheinbarkeit, der Unterdrückung, des Schweigens und Pflichttuns kommt es zu einem jähen Aufbegehren in Jane Eyre P. 59: „Schoolrules, schoolduties, schoolhabits and notions and voices and faces and phrases and costumes and preferences and antipathies such was what I knew of existence. And now I felt that it was not enough: I tired of the routine of eight years in one afternoon." Sie ist zur Rebellin bestimmt schon durch ihre Unscheinbarkeit. Ihr geistiges Geltungsbedürfnis ist doppelstark, weil ihre körperliche Erscheinung sie so in den Schatten stellt. Die Austen-Frau ist hübsch und stets von Verehrern umgeben. Deshalb braucht sie nicht um Anerkennung zu ringen. Sie ist da und braucht sich nicht darzustellen, wie es der Brontë-Typ tun muß mittels der Welt der Imagination und der psychologischen Analyse. Die Austen-Frau ist gegenwärtig und diesseitig, die Bronte-Frau lebt in einer Ueber- oder Unterwelt und nur in seltenen begnadeten Augenblicken — wenn sie geliebt wird — in der Gegenwart: Als M. Paul ihr im Scherz droht, sie aufzuhängen, reicht sie ihm schlagfertig ihre Sticknadel mit einem Faden als Mittel dazu. Im Flirt erreicht sie die Ebene der Austen-Dame. Dann steigt sie aus der gewöhnlichen Schwere und Introversion auf zu tänzerischer Leichtigkeit und verdreht durch Ironie, Schlagfertigkeit und geistesgegenwärtige Keckheit dem Partner den Kopf. Aber ihr Daueraufenthalt ist in einem Abseits und Jenseits des Augenblicks in ihrer persönlichen Gefühls- und Gedankenwelt. Die ästhetischen Naturen wachsen kontinuierlich ohne diese Spannungen, Steigerungen und plötzlichen Leeren, ohne dieses Ringen um Gott oder den jeweilig höchsten Wert. Das Ringen in ihnen geht im Fall der Jane Austen um klarere Sicht, um taktvolles Ertragen taktloser Menschen wie Mrs. Bennett, die die Qual ihrer Kinder ist (Pr. and Pr.). Es geht um einen harmonischen Lebensstil. Bei den Moralisten geht es um die Verwirklichung außerweltlicher Werte. Nicht graziöse Humanität, sondern Gottgleichheit anerstreben sie letzten Endes. Sie sind Enthusiasten, Schwärmer, Propheten und Idioten,

aber nicht Spieler, nicht Genießer, nicht Ausgeglichene, wunderbar Balancierte oder wie immer man die Vertreter des ästhetischen Lebensideals charakterisieren will. Sie wollen die Welt und sich selber nach der Vision formen, die sie in sich tragen und vergewaltigen dabei den erdhaften Teil des Menschen, der Anspruch erhebt auf Behagen ohne Gedanken, auf Verweilen ohne Ziel, auf das „Glück".

Nach ihr geht George Eliot auf diesem mühsamen Weg weiter. Ihre Maggie Tulliver ist eine Schwester der Jane Eyre. „Mill on the floss" P. 24: „Full of passionate longings for all that was beautiful and glad, thirsty for all knowledge, with an ear straining after dreaming music that died away and would not come near to her, with a blind unconscious yearning for something that would link together the wonderful impressions of this mysterious life and give her soul a sense of home in it". Wie für die Brontë existiert für sie eine zweite höhere Wirklichkeit, die sich in „inner voices" hören läßt an Kreuzpunkten des Lebens. Und diese Stimme rät zum Verzicht, nicht zum Nachgeben in den Dingen, die gemeinhin das Glück ausmachen. Das ist wieder die typische Moralistenhaltung: die Wahl des Leides an Stelle des Glücks auf Kosten anderer. Auf der Flucht mit Stephan kehrt sie plötzlich um, weil sie den Gedanken an die unglücklich gemachte Braut nicht ertragen kann. Das ist der Anlaß. Dahinter steht ihre puritanische, im ständigen Selbstverzicht gelebte Vergangenheit, die sie zu einer puritanischen Zukunft zwingt. Der Bruder Tom, das Symbol des Gesetzhaften, Strengen, Entsagenden, siegt über den Liebhaber. Der christliche Gedanke des Nächstendienstes und der Nächstenliebe unter Verzicht auf die Annehmlichkeiten des Augenblicks dem Ziel zuliebe, gibt dem Leben allein Sinn: „to create a wide fellow-feeling with all that is human".

Diese Mitleidtheorie steht im krassen Gegensatz zu der Auslebetheorie, die ein Aesthet wie Oscar Wilde im „Dorian Gray" vertritt. Aber durch die Persönlichkeit Wilde's zieht von Anfang an eine christlich gefärbte, sentimentale Unterströmung: in seinen Komödien haben gerade die ausgesprochensten Dandies, die auf die Wahl ihres buttonhole Stunden verschwenden, ein bürgerlich gutes Herz wie Lord Goring im „Ideal Husband" und die Kokotte Mrs. E. in „Lady Windermere's Fan". Die Anmut der Gespräche ist beschwert durch die sentimentalen Ausbrüche des Lord Chilfern und die echten Liebesbeteuerungen seiner Frau. Es ist nicht mehr die Porzellanwelt Congreve's, sondern eine im Grunde sentimentale englische Gesellschaft, die eine moralisierte und verbürgerlichte Komödie spielt. „The importance of being earnest" ist die einzige moralinfreie und Congreve-würdige Komödie. Im „Dorian Gray" erst schafft Wilde den Prototyp des korrupten Aestheten, der zu den geschilderten Moralisten in denselben scharfen Gegensatz tritt, wie der Congreve-Kavalier zum Richardson-Bürger im 18. Jahrhundert. Kultur und Korruption zusammen werden wesensbestimmende Mächte für einen von Natur sehr schönen und durch eine geheimnisvolle Umkehrung der Natur immer jungen Menschen, dessen von Lord Henri suggeriertes Ziel es ist, einen neuen Hedonismus darzuleben in Form eines Kunstwerks. Es ist nicht grober Materialis-

mus gemeint nach der Devise: Lasset uns essen und trinken, denn morgen sind wir tot, sondern die Versöhnung von Geist und Leib durch Spiritualisierung der Sinne. Während der Moralist in seiner höchsten Form, dem Heiligen, den Geist durch Verzicht und Absterbenlassen der Sinne erreichen will, äußerlich also mit den Tieren auf einer Stufe steht und seine innere Gottähnlichkeit mit unentwickelter Sinnlichkeit bezahlen muß, will der Aesthet durch alle menschenmöglichen Arten der praktischen und imaginären Erfahrung die Sinne verfeinern und das Gefühl und den Intellekt gleichermaßen züchten, um Geist und Leib zur Uebereinstimmung zu bringen und die Kluft zu schließen, die das Christentum aufriß. Seinen Hauptlebensantrieb, die Neugierde, hat er auf das Diesseits gerichtet, auf die einzelnen Lebensmomente, die es intensiv zu leben und zu genießen gilt, wie es der Congreve-Mensch erstrebte. Diese Momente werden nicht von den trivialen täglichen Ereignissen geliefert, sondern von den schönen Dingen, den schönen Stimmungen und den interessanten Menschen. Diese wiederum sind nicht auf die Wirklichkeit beschränkt, sondern werden aus allen Zeiten, aus den eigenen Ahnenreihen und vor allem aus der Literatur und der bildenden Kunst lebendig gemacht durch unbegrenzte Einfühlung und denselben Grad der Verehrung, den der Moralist dem Heiligen gegenüber empfindet. Man kann seine Sympathie für einen realen Menschen nicht höher ausdrücken als wenn man ihn literarisch sieht, als Träger einer unsterblichen Rolle, wie die Schauspielerin Sybil Vane, Dorian Gray's erste Geliebte, für ihn nur Juliet oder Rosalinde ist und in dem Augenblick seine Liebe verliert, als sie selbst verliebt, die Liebe schlecht darstellt. Der Mitmensch kommt nur in Frage, soweit er entweder schön ist oder klug, also nur in seltenen Einzelexemplaren. Die Masse existiert nur als Anlaß zu Haßgefühlen. Daneben hat die Häßlichkeit aber noch eine besondere Bedeutung: sie ist für den von der Schönheit verweichlichten, überfeinerten und unwirklich gewordenen Aestheten psychologisch notwendig als Rückkehr zum robusten, unkomplizierten Dasein und dazu im Fall des von seinem Gewissen überfallenen Mörders Gray die Flucht vor der Vorstellung. Das Ziel ist das Leben als Kunstwerk. Dazu muß der Lebende selbst zugleich Beobachter werden, die Distanz des Künstlers zum Werk zu seinem Leben gewinnen. Das geht nur, wenn man die Emotion ersetzt durch Intellekt, also doch wieder nur durch ein gewisses Verkrüppeln wie bei der Lebensform des Heiligen. Dort verkrüppelten die Sinne, hier die Gefühle und zwar die Wertgefühle. Die wachsende Empfänglichkeit der Sinne wird erkauft durch moralisches Abstumpfen, durch sittliche Indifferenz. Auf der Flucht vor dem Schmerz, dem der ästhetische Anfänger ausgeliefert ist, und der Langeweile, die selbst der Expert fürchtet als das „only horible thing in the world", will er die Seele heilen durch die Sinne: Brokate, Elfenbein, Bronzen, Blumen, Getränke, Bücher, Rauschmittel und Frauen liefern diese Heilmittel eine gewisse Zeit, dann verlieren sie ihre Reizwirkung, und die Sünden der literarischen Helden treten an ihre Stelle, bis sich auch die Phantasie erschöpft und nur noch ein radikales Hilfsmittel bleibt, unmögliche Gemeinheiten möglich zu machen, die l'amour de l'impossible in Taten umzusetzen: In Hafenkneipen herumzuschleichen, Todesangst

in der Verfolgung zu erleben und selber sich am Mord zu versuchen, um nur die üblichen Requisiten zu nennen, die Wilde angibt und die dann Spandrell in Huxley's „Point Counterpoint" wiederbelebt, aber nur, um noch tiefer desillusioniert zu werden. Wenn die Faszination der Sünde auch vorüber ist, bleibt nur noch der Selbstmord. Der Diener des Schönen, der arbiter elegantiarum, endet ungeheuer häßlich. Man denkt an den Tod von Thomas Buddenbrook in der Gosse. Psycho-analytisch kann man von einer Rache des verdrängten Gewissens sprechen, das wie das Bild des Dorian Gray auf dem Speicher in das Unterbewußte gesperrt würde und plötzlich nun den schönen künstlichen Aufbau zerreißt. Die Wirklichkeitsform des Aestheten ist in diesem Fall der Verbrecher. Das Ideal sieht so aus: (Pict. of D. G. P. 168): „A type that was to combine something of the real culture of the scholar with all the grace and distinction and perfect manner of a citizen of the world". P. 169: „He sought to elaborate some new scheme of life that would have its reasoned philosophy and its ordered principles, to find in the spiritualising of the senses its highest realisation". Diesem Ideal kommt Walter Paters „Marius the Epicurean" näher, weil er mehr vom Gelehrten hat und mehr vom Moralisten. Seine Abneigung vor dem Häßlichen, seine Flucht vor dem Exzeß jeder Art lassen ihn mit der dunklen Seite des Lebens überhaupt nicht in Berührung kommen. Dazu verehrt er Vater, Mutter und Heim und opfert sich für einen geliebten Freund, wenn er auch die Menschen im allgemeinen nur wie Bilder sieht, an deren Wirklichkeit er ab und zu zweifelt. Sein Lebensideal zeigt die humane Note in seinem Aesthetentum deutlich. M. the Epic. P. 152: „Not pleasure, but fulness of life and insight including noble pains and sorrow". Aber sowohl dieser humanen Form des Aesthetentums Paters wie der verbrecherischen des Wilde im Dorian Gray spürt man die Theorie an. Im rein Theoretischen haben beide dann auch ihre eigentliche Bedeutung. Sie sind nicht Menschenschöpfer, sondern Stilschaffer, in der Sphäre der Imagination erreichen sie ihre Vollendung wie Wilde sie im Essay: „The critic as artist" verherrlicht. Statt des positiven Glaubens seiner Väter hat der moderne Kritiker und Skeptiker die universale Einfühlung, der keine Gedankenform fremd und kein Gefühlsimpuls dunkel ist. Er ist Hamlet, der seine Mission durch Denken erfüllt. Er hat den Geist der Auswahl, der Unterscheidung, den Geschmack schlechthin, er ist der Meister der Geheimnisse des Stils. In dem unbegrenzten Reich der Phantasie ist er Herrscher und benutzt die Kunstwerke nur als Anlaß zu selbstschöpferischem Tun. Ihm gehört alles bisher gelebte Leben, sofern es künstlerischen Ausdruck fand. Wenn er auch Religion, Metaphysik, Philosophie und das gedankenlose Gutsein aufgab, so hat er das alles wiedergewonnen in der Kunst. Intentions P. 138: „The pain of Leopardi crying out against life becomes our pain. Theocritus blows on his pipe, and we laugh with the lips of nymph and shepherd . . . . We can see the dawn through Shelley's eyes and when we wander with Endymion the moon grows amorous of our use . . . . . Ours is the anguish of the Atys and ours the weak rage and noble sorrows of the Dane. Do you think that it is the imagination that enables us to live these countless lives? Yes — it is the imagination".

Auf Kosten der christlichen Tugenden erreichte Wilde die Selbstverfeinerung. In George Meredith zeigt sich wie vorher in Jane Austen die dann für das 20. Jahrhundert charakteristisch werdende Annäherung von Moralisten und Aestheten. Das Wort Blakes: „Put off holiness and put on intelligence" verwandelt er in ein sowohl als auch. Er will eine „würdige" Gemeinschaft von klugen Männern und Frauen schaffen, die dem „Comic Spirit" Raum und Wirkungsmöglichkeit gibt. Dieser Comic Spirit ist der Ausdruck des moralisch wie ästhetisch durchgeformten und ausgemittelten Geistes, der durch verstehendes Lachen die Stupidität und Sentimentalität bekämpft und die Welt der echten Civilisation näher bringt. Wie weit entsprechen nun seine Romanhelden diesem Comic Spirit? Rhoda Flemming, das hartstirnige, prinzipien-strenge und enge Landmädchen, hat am wenigsten davon. Sie handelt so gradlinig, daß es inkorrekt wird. Ueberzeugt, daß die Ehre der verführten Schwester nur dadurch wiederhergestellt werden kann, daß sie irgendeinen Mann heiratet, braucht sie alle unmoralischen Mittel, um diesen Zweck zu fördern. Sie lügt, braucht gestohlenes Geld, um den Mann ihrer Schwester für die Heirat zu bezahlen und will sich selbst verkaufen, um das vom Onkel gestohlene Geld wieder zu ersetzen. Ein weiteres Herz und mehr Verstand hat Rose in „Evan Harrington", die die Standesvorurteile durchbricht und ihren Schneider-Verehrer heiratet, weil er ein Gentlemann ist und sie selber schon eine kluge Mutter hat in Lady Jocelyn, die der Tochter freie Wahl läßt. Mit Clara im „Egoist" erringt der nüchterne, ehrliche Wirklichkeitssinn einer Frau den Sieg über das illusionäre Blendwerk eines kleinlichen und selbstsüchtigen, männlichen Geistes, und in „Diana of the Crossways" erreicht die Frau die eigentlich menschliche Höhe, Weite und Tiefe. Diana ist in allem außergewöhnlich: sehr schön, sehr witzig, geistreich, leidenschaftlich und dreifach liebeserfahren. Ihre Minusqualitäten sind ebenso bemerkenswert. Sie täuscht sich zweimal über den Charakter ihrer Bewerber und begeht einen Vertrauensbruch ziemlich gemeiner Art, als sie das politische Geheimnis Percy Daciers an die Redaktion verkauft. Dazu ist sie dauernd in Geldschwierigkeiten, weil sie nicht rechnen und sich nicht einschränken kann. Sie wird so oftmals schuldig, aber sie entzieht sich nie der Verantwortung. Sie bezahlt jede Torheit und Gemeinheit mit Leid und lebt das so gründlich durch, daß sie jedesmal gleichsam zu Asche verbrennt und dann zwar nicht als ein Vogel Phönix, aber als ein Mensch wiedererscheint, als die Androgyne, die ebensosehr Mann wie Weib ist und darum vor der letzten Ehe zuerst flüchtet. Wie für alle Moralisten ist auch für die Meredith-Menschen das Leid die fruchtbarste Wachstumsbedingung. Durch das Unglück, werden sie tiefer, verstehender und einfacher.

Der Androgynentypus von Meredith kehrt wieder bei May Sinclair in „Mary Olivier". Der intellektuelle Hunger der Charlotte Bronte, ihr unbändiges Freiheitsverlangen und die Weltsicherheit der Meredithfrauen sind Wesenskomponenten der Sinclairfrau. Sie wird Trägerin der philosophischen und ästhetischen Kultur des 20. Jahrhunderts, ist an Kant, Schelling und Hegel geschult, übersetzt die Griechen und kommt schließlich zu eigenem künstlerischen Schaffen in Mary Olivier oder bewirtschaftet selbständig Güter wie

Anne Severn oder wird auch ohne diese strenge Gedankenschulung vorbildliche Ehekameradin wie die Frau des Rektors Wyk und verständnisvolle, zwei Ehebrüche verzeihende Dichtersgattin in „Far End". Das Kennzeichen ihrer Zugehörigkeit zu den Moralisten ist der Verzicht auf Glück, das nur auf Kosten anderer erreicht werden kann. Dahinter steht der Versuch, die Frau von ihrem Weibtum zu erlösen, sie aus der sinnlichen Gebundenheit in die geistige Freiheit zu führen. Diese Freiheit wird wiederum nur durch Leid erworben. Mary Olivier verzichtet um der Mutter willen auf den Gatten und dann erfährt sie „the former ecstasy and this happiness had one quality in common: they belonged to some part of you, that was free, a you that had no hereditary destiny, that had got out of the net or had never been caught in it". In den „Three Sisters" erlebt die jüngste, als der Geliebte, den sie der Schwester gab, das Erlöschen seiner Neigung kundtut, die „utmost reality" an einem blühenden Baum in einem Jenseits des Schmerzes. Elfie in „Arnold Waterloo" gibt liebend den Geliebten auf. Daneben wird Mary Sinclair aber auch der Sinn des Verzichts zweifelhaft: „Harriet Frean" welkt vollkommen unnütz dahin und macht sich und den Geliebten, den sie der Freundin nicht nehmen wollte, unglücklich. „Anthony Waring" geht an der Seite einer unebenbürtigen Frau an der richtigen vorbei und widmet ihr nur die Träume seines müden und halbtoten Lebens. Der Glaube an den Sinn der Enthaltsamkeit und Keuschheit wird gelegentlich entwurzelt ohne aber den Mut zur Sinnlichkeit dafür einzusetzen wie es D. H. Lawrence tut.

Der Moralist des 18. Jahrhunderts dachte den Menschen gut zu machen, indem er ihn die Sinnlichkeit meiden ließ, der Moralist des 20. Jahrhunderts will den Menschen gerade durch das entgegengesetzte Mittel bessern: durch sinnliche Vertiefung. Oscar Wilde hatte geraten, die Seele durch die Sinne zu heilen und dabei an Wohlgerüche, schöne Dinge, Haschisch und Opium einerseits und drekkige Hafenkneipengemeinheiten andererseits gedacht. Es war eine Verflüchtigung des Lebens in Ton, Duft, Farbe und Cigarettenrauch dabei herausgekommen, die Substanz war verloren gegangen. D. H. Lawrence sieht sich im 20. Jahrhundert einer ähnlichen Verflüchtigung des Lebens in raffinierteste Sinnlichkeit und farbloseste Begrifflichkeit gegenüber. Er haßt beides, sowohl die intellektuelle Sinnlichkeit, die Gehirnsensationskunst, wie den Intellektualismus. Für ihn ist der Mensch unter dem Fluch der verbotenen Frucht der Erkenntnis mehr und mehr ausgehöhlt, verarmt und verkümmert. Rationalismus und Mechanismus haben ihn zur Marionette gemacht. Nun treibt ihn der Ekel an der Zivilisation, nach dem Heil seiner Seele auszuschauen. Das Heilmittel ist weder Religion noch Philosophie noch Kunst, es ist der Leib. D. H. Lawrence wird zum Apostel des Leibes als d e r Offenbarungsform des Göttlichen. Die Brücke zu Klaus, Mann und anderen Vertretern jüngster deutscher Romankunst ist erkennbar. Der von der Zivilisation entleerte Mensch braucht die stärksten Reizmittel, um wieder aufgefüllt zu werden, so greift Lawrence nach dem stärksten und einfachsten zugleich: der geschlechtlichen Erregbarkeit. Der von ihr ergriffene Mensch ist schöner, reicher, besser und vollkommener, denn der Mensch im

Normalzustand ohne Liebe ist in der Leere, in der Erstarrung begriffen. Wir sind vom Christentum gewohnt, die Liebe als Universalheilmittel anzusehen, Lawrence übernimmt den Begriff, entkleidet ihn seiner abstrakten Universalität und füllt ihn von neuem auf mit dem Erlebnis des Geschlechts. Er beginnt in der Mitte des menschlichen Lebens und der menschlichen Gestalt. Der Mann als Träger der Geschlechtskraft ist zur Erlösung berufen, wenn er — über das Geschlecht hinauskommt. Die Leidenschaft, die durch die Polarität von Mann und Frau hervorgerufen wird, ist nur ein Mittel, den Mann wie die Frau zur höchsten Blüte zu bringen und sie dann reifen zu lassen — jeder für sich dem Durchbruch des Geistes entgegen. Das Ziel vom primitivsten bis zum differenziertesten Mann: Von Tom Brangwen dem älteren über William Brangwen, Paul Morel zu Birkin ist das gleiche: Das Blut zum Geist zu klären, den eigentlichen, den Kernmenschen durch die Schalen der Konvention durchbrechen zu lassen und das Absolute in sich selbst, im „Selbst", dieser psycho-analytischen Umschreibung von bewußtem und unbewußtem Ich, zu entdecken. Jeder ist sein eigener Reformator und Erlöser, wenn er sich sinnlich so vertieft, daß er den Fluch der Sexualität, sein Haß-Liebeverhältnis zum Weib überwinden und zu einem wirklichen Liebesverhältnis umgestalten kann, wenn er die vollkommene Vereinigung mit der Frau findet, in der er seine Individualität, ja seine Menschlichkeit aufgibt, um ein anderes Sein zu empfangen, ein sternhaftes, dämonisches. Von den primitivsten Versuchen zu den raffiniertesten führt eine Stufenleiter, auf der von jeder Sprosse aus die Unendlichkeit in den „perfect moments" zu erreichen ist. Aber der Durchbruch gelingt nur wenigen.

Die unterste Stufe ist durch besonderen Reichtum an Animalität, an Geschlechtskraft, an heilender Dunkelheit, an sinnlichem Geheimnis gekennzeichnet, oder wie immer die Umschreibung dieser primitiven Erlösungsfähigkeit, die dem Mann als Mann gehört, lautet. Auf ihr stehen die Mehrzahl der Lawrence-Menschen: der Bauer, der Indianer, der Bergwerksarbeiter und ihrer aller Sinnbild: der Hengst St. Mawr stellen diese Gruppe. Ihre Gegenspieler sind hochkultivierte Frauen, die aber in der Kultur keinen Sinn fanden, hysterisch wurden und rastlos und nun ihre Seele durch das sinnliche Dunkel der mystischen Realität Mann heilen lassen. Im „Lost Girl" ist er der fast sprachunfähige, äußerlich gänzlich passive Italiener Cicio, der Alwina aus der highmindedness und klaren Ausgesprochenheit der idealistischen Miss Frost erlöst zu vergessenmachender Dunkelheit, in der das letzte Erlebnis die „dark veiled eternal loneliness" ist. Die Frau verläßt die englische Zivilisationswelt und geht mit diesem Mann, der gerade, weil sie sich nicht mit ihm unterhalten kann, solche mesmerische Gewalt über sie hat, in ein italienisches Bauerndorf. Der Mann als Träger der Zeugungskraft ist immer größer und bedeutsamer als die nur empfangende Frau, sie sei so hoch gebildet wie sie wolle. Es kommt für ihn auf dieser Stufe nur darauf an, sinnlichen Stolz zu haben, die Würde des Geschlechtswesens zur Schau zu tragen. Darauf gründet sich der Einfluß des „Jack im Buschland" und der des Groom Levis auf Mrs. Witt und erst recht dann die Wirkung der gesteigerten Kraft im Hengst St. Mawr auf Lulu. Alfred Durant, der Bergarbeiter in der Novelle „The Daugh-

ters of the Vicar" gehört hierher, der Bauernbursche im „White Peacock", der indianische Bergführer in „The Princess". Für sie alle steht der Hengst als Symbol einer ins Ungeheure gesteigerten Geschlechtskraft und darüber hinaus der chtonischen Mächte schlechthin.

Auf der zweiten Stufe kündigt sich der Wille zu einem Leben an jenseits des fruchtbaren Dunkels, jenseits der Welt der Mutter. Tom Brangwen in „Rainbow", Count Dionys im „Lady Bird". Aaron Sisson in „Aaron's Rod", William Brangwen, Paul Morel in „Sons and Lovers", General Viedma in „The Plumed Serpent" gehören hierher. Tom Brangwen stammt aus der Kette der Brangwenbauern, die stumpfhirnig und wachsinnig nur innerhalb der sexuellen Sphäre leben, während ihre Frauen das Verlangen nach geistiger Betätigung haben „to enlarge their own scope and range and freedom" („Rainbow" S. 3). Er hat wie diese Frauen den Sinn für das Feinere, für die alte Kultur, die ihm aus dem Gespräch mit einem Fremden entgegentritt, und er sehnt sich nach ihr. Zur gleichen Zeit verlangt er aber auch nach einem nur sinnlich gewöhnlichen Mädchen, aber das Suchen nach der „supreme consumation" treibt ihn schließlich zu einer polnischen verarmten Adeligen, deren Feinheit er nicht intellektuell, aber bluthaft begreift. In der Wahl dieser Frau manifestiert sich der Wille zum mehr als Geschlechtlichen. William Brangwens Ehe zeigt den Kampf zwischen seelischem Anspruch auf Wachsen und Freiheit von Begehren und dem körperlichen Anspruch auf Bluthitze und geschlechtliche Intimität, den die Frau Anna vertritt. Das Kathedralenerlebnis ist ein gewaltiger Ansturm, von den Fesseln des Blutes loszukommen und sich im Kunstwerk zu erlösen durch Ueberhöhung des eigenen Wesens. Aber die Frau zerbricht ihm den Schwung, indem sie seine Seele verhöhnt, und die Kirche ist wieder nur ein Haufen Steine, der immer noch geliebt ist, aber nunmehr nur mit der weiblichen Demut der Arbeit an ihrem Holzwerk und der Orgel. Die Frau Anna, diese Bacchantin des Leibes, unbändig und maßlos in Lachen, Weinen und sexuellem Begehren, völlig chaotisch und erstickt in den Leistungen der Mutterschaft trotz ihrer Sehnsucht nach Losgelöstheit, das emotionale Tier, siegt über den Mann, zerstört ihm Religion und Kunst, aber dann ist ihre Wirksamkeit zu Ende. Ihre Kinder emanzipieren sich gänzlich. Schärfer tritt das spätere Mannesideal Lawrence' im Baron Skrebensky im „Rainbow" hervor. Er hat schon die Birkinqualitäten der Kühle, Losgelöstheit der persönlichen Freiheit in der Liebesbeziehung und hochgezüchtete Sinnlichkeit: „Faculty for sharp, deliberate response" statt des erstickenden Feuers der Brangwen. Auf dieser Stufe ist der Lawrence-Mann noch unfähig zur Einsamkeit. Paul Morel in „Sons and Lovers" geht von der Mutter zu Miriam, die ihn zu abstrakt, zu geistig macht, zu Klara, die ihm zu erdhaft ist, und wieder zur Mutter zurück, zu der er von allen Frauen die stärkste Beziehung hat. S. & L. P. 222. „Everybody else could grow shadowy almost nonexistant to him, but she could not". Er ist nur einmal in der Vereinigung mit Klara von dem rastlosen Suchen nach

etwas, was er nicht nennen kann, befreit durch die Rückgewinnung des kosmischen Verhältnisses in der Vereinigung. Auf das Hereinbrechen des Unendlichen wartet der Lawrence-Mensch mit der nervösen Unruhe eines Pferdes bei Gewitter. Er weiß, entweder zerbricht es ihn oder es erhebt ihn. Die menschliche Beziehung ist das Mittel, das Verhältnis zum All wiederzugewinnen, zum Sinn des Lebens, zu seinem Totalwert oder wie immer man diese im tiefsten Grunde religiöse Beziehung nennen will, vorzustoßen. Einen merkwürdigen Abweg geht dieser Wille zur Religion in General Viedma in „The Plumed Serpent". Es wird hier eine regelrechte Religion auf den Kultformen indianischen Götterdienstes aufgebaut in einem Land, das die kosmische Beziehung des Menschen durch Vegetation, Temperatur und Menschenrasse begünstigt: Mexiko. Der christliche Himmel, die nordische Geistigkeit erscheint im Adlersymbol, die heidnische Körperlichkeit, die südliche Animalität im Schlangensymbol die beide verehrt werden. Gebetsformeln und dumpfes Trommeln sollen den wachtraumartigen Zustand herbeiführen, indem man des „vollkommen unmeßbaren Lebensgeheimnisses" innewird: der zum Höchsten verpflichtenden Geschlechtskraft. Der männlichste Mann wird schließlich zur Gottheit erklärt: Quetzalcoatl-Don Ramon — der Himmel und Erde in seiner Mitte trägt und Huitzipochutuli — General Viedma — der die Kraft des „roten dunklen Herzens" die sinnliche Ruhe und Sicherheit, von der die nervöse Käthe geheilt wird, im göttlichen Ausmaß besitzt. Ist der Hengst für die erste Stufe das Symbol, so der Gott Pan oder Huitzipoch oder Quetzalcoatl für die zweite Stufe. „Quetzalcoatl is just a living word for these people, no more. All I want them to do is to find the beginnings of the way to their own manhood, to their own womanhood". P. 224.

Die eigentliche Ausbildung dieser manhood und womanhood zur vollendeten übergeschlechtlichen Geschlechtsbeziehung erfolgt auf der dritten Stufe in „Women in Love". In dem Schluß des „Rainbow" und in „Aaron's Rod" wird sie bereits konzipiert, aber in „Women in Love" erst gelebt. Das Verbindende aller Stufen ist die „Methode", mit der das nunmehr sehr hochgestellte Ziel: „Das Jenseits der Leidenschaft" erreicht werden soll. Es ist in keinem Fall durch sinnliche Askese zu erreichen. Man opfert auch hier nicht die Sexualität, sondern die Bewußtseinserrungenschaften und eine so hoch entwickelte Individualität wie die des Birkin. Man gibt sie auf, aber nicht mehr an die Dunkelheit und die Vorherrschaft der Leidenschaft, sondern an ein gotterfülltes Sein, an die entpersönlichte Existenz als Stern oder Dämon. Der Lawrence-Mensch will auf allen Stufen seine Schale zerbrechen, den Fluch der Individuation lösen, aber erst Ursula Brangwen gelingt es am Schluß vom „Rainbow", Gott zu begegnen: P. 467: „She saw in the rainbow the earth's new architecture, the old brittle corruption of houses and factories swept away, the world built up in a living fabric of Truth, fitting to the overarching heaven", weil sie in sich selbst die Hülle durchbrach, kann sie Gott in der Welt ringsum sehen. Die christliche Terminologie spricht vom Wiedergeborenwerden und ein Sterben geht hier voraus. Der Zusammenbruch infolge der Enttäuschung am ersten Liebhaber Skrebensky und an der Wissenschaft bereitet sie für die

Vision vor, für die Lawrence immer wieder dieselben Worte hat: „Neuheit — Reinheit — Nacktheit — Wachstum in Licht, Wind und Regen, also ein Zusammenhang mit den kosmischen Mächten statt der „horny covering of disintegration". Der Integration, den positiven Aufbaukräften im Menschen stehen die disintegrierenden gegenüber, die der Auflösung, der Verwesung, des Todes. Diese Mächte der Korruption nehmen in demselben Grade zu wie die Differenzierung fortschreitet. In Tom Brangwen, dem jüngeren, ist schon die „black depth of disintegration in his eyes". William Brangwens „black violent temper" weist auf die Hölle in ihm hin, in Birkin selbst ist der Zug zum Untermenschlichen ebenso stark wie sein Zug zum Uebermenschlichen. Die geistige Fruchtbarkeit steht im engsten Zusammenhang mit diesem Spannungsverhältnis der Licht- und Dunkelheitsmächte. Indem man den Menschen böse macht, macht man ihn besser, sagt Nietzsche, ohne das eine kann man das andere nicht sein. Im einzelnen liegen der intellektuelle und der Sinnenmensch miteinander im Kampf, als Personen kämpfen der ethisch-religiöse Wertvertreter Birkin gegen den ökonomisch-politischen Menschen Gerald, die Intellektualistin Hermione mit dem Emotionalisten Birkin, die Aesthetin Gudrun gegen die Moralistin Ursula. In den Paaren kämpfen die positiven Sinnenmenschen Birkin und Ursula gegen die negativen Sinnenmenschen Gudrun und Gerald. In Birkin selbst versucht Lawrence neue Werttafeln aufzustellen. Er ist der intelligenteste Vertreter des Zivilisationshasses und zugleich der leidenschaftlichste Reformator. Um der Kultur willen möchte er eine Sintflut arrangieren, die die Masse Mensch hinwegfegt, denn, und hier zeigt sich die ästhetische Natur in Birkin neben der moralischen des Hassenden, das kosmische „Ausdrucksverlangen" kann des menschlichen entraten, das nur ein fehlgeschlagener Versuch ist. Dieser nach außen projizierte Haß richtet sich im Innern gegen seine eigene Neigung zur Gemeinheit, zum Obszönen, die durch die Bohème-Gruppe um Halliday, Minette, den Russen und die afrikanischen Holzschnitzereien genährt wird. Die Kehrseite der Kultur der Sinne, die Lawrence fordert, ist der Kultus der Ausschweifung des Gefühls, des Orgiasmus: In Ursulas, Gudruns und der Französin Tanz in Hermiones Haus beginnt er, wiederholt sich in Gudruns Tanz vor den Stieren, entzündet sich an der Beschreibung der afrikanischen Figuren, und geht dann in Gudruns Phantasievorstellungen, die sich um Loerke legen, in seinen Höhepunkt. Auch in Ursula ist die „fountain of mystic corruption". Was ist darunter zu verstehen? Die Wollust als letzter Wert, der Nihilismus als Lebenshaltung und der Tod als Ziel in der Form des selbstbeobachteten Verfalls. Es geht in Gossen hinein und Abzugskanäle entlang wie in James Joyce' Ulisses, die Ratte wird das Symbol dieser gehirnlichen Gemeinheit und sinnlichen Raffinesse der Gemütsentkräfteten, die von ihrem zersetzenden Denken an die Grenze des Wahnsinns getrieben werden wie Gudrun in dem Monolog der schlaflosen Nacht. Gudrun ist Lawrence' höchstentwickelter Frauentyp. Dekadent schon in der schreiend positiven Farbe ihrer Strümpfe und illusionslos wie Nietzsches Uebermenschenideal. W. in L. P. 491. „Perhaps it was only her unabatable health that left her so exposed to the truth". If she were sickly, she would have her illu-

sions, imaginations. As it was, there was no escape. She must always see and know and never escape." Das Bewußtsein erreicht in ihr seinen Gipfel, ebenso die künstlerische Schöpferkraft und die sinnliche Verfeinerung, die sich in ihren nervösen, empfindsamen, tastsüchtigen Fingerspitzen ausdrückt. Sie findet ihren Meister in Loerke, der produktiv wie sie das Verständnis hat, das sie braucht und dazu die Gemeinheit, die ihr noch fremd ist. In ihr gehen diese Gegensätze unter der Oberherrschaft der sinnlichen Experimentierlust zusammen. Sie wählt den Weg der „Hölle", der Disintegration, der Verwesung. Birkin versucht, aus Himmel und Hölle herauszukommen in das Paradies zurück, wo der Mensch noch nicht in seine Gegensätze zerfiel und eins war mit dem Kosmos. Die typische Romantiker-Sehnsucht nach Einheit mit dem All, nach Versöhnung der Gegensätze in einem höheren Dritten hat hier wieder das alte christliche Symbol aufgerichtet: das Paradies zu erobern, nun nicht im Innern des einzelnen, wie Milton es wollte, sondern zwischen Zweien — in der vollendeten Geschlechtsbeziehung zwischen Mann und Frau. Die Ehe wird von neuem zum Sakrament gemacht, und damit ist der Moralismus Lawrence' am eindringlichsten bewiesen. Gewiß ist er ein Verführer, aber er verführt zur Ehe. In „Aaron's Rod" wird diese neue Ehe zuerst gesichtet: Aaron's Rod P. 178: „Two eagles in midair, each one lifted on its own wings — each bearing itself upon its own wings at every moment of the midair love consummation. That is the splendid love-way". Eine ähnliche Bildersprache hat Birkin in „Women in Love" P. 268: „He wanted sex to revert to the level of the other appetites, to be regarded as a functional process not as a fulfilment. But beyond this he wanted a further conjunction where man had being and woman had being, two pure beings, each constituting the freedom of the other, balancing each other like two poles of one force, like two angels or two demons". Im Kapitel Excursion stellt sich diese Vergöttlichung des Mannes durch Addition der Vorzüge aller Völker dar: Aegyptische Ruhe, griechische Plastizität und nordische Intelligenz werden umwoben von dem Strahlenkranz des biblischen Mythos, den die Frau Ursula in ihn hineinsieht: „Die Söhne der Götter kamen zu den Töchtern der Menschen". Ob der Mensch als Stern, Dämon oder Adler in solchem Uebermenschenformat konzipiert wird, als Lawrence-Mensch kommt er nur in Zweisamkeit in das Jenseits. Die Thomas Brangwen'sche Hochzeitsrede im „Rainbow" banalisiert zwar, aber löst das Geheimnis. Er glaubt, daß jeder Engel im Himmel auf Erden einmal ein Ehepaar gewesen ist.

Der moderne Aesthet unterscheidet sich vom modernen Moralisten durch den höheren Grad seiner Desillusion. Er hat keinen positiven Restbestand mehr, auf den sich ein neuer Glaube aufbauen ließe, wie etwa Lawrence es versucht. Für ihn sind alle Seiten des Lebens gleich idiotisch. Rose Macaulay's Romantitel „Told by an Idiot" ist dafür charakteristisch. Ihre Rome vertritt das Ideal ästhetischer Selbstkultur in vollendeter Form und ebenso vollendeter Inhaltslosigkeit. P. 71: „She had elegance, distinction, brain, a light a cool touch on the topics of her world, a calm mocking sceptical detachment, a fastidious taste in letters and in persons". Ihr Vater hat sämtliche Glaubensbekenntnisse durchprobiert und wechselte

seine Kirchenzugehörigkeit wie man Kleider wechselt. Die „Dangerous Ages" schließen mit der Ueberzeugung, daß das Leben die Aufregung nicht Wert ist: „I certainly don't see quite what all the fuss is about". Woher empfängt man dann überhaupt noch Lebensantrieb? Von den intensiven Augenblicken, die Natur und Kunst gewähren, hinter denen man in fast religiöser Weise eine andere ‚höhere' Wirklichkeit ahnt. „Told by an Idiot": P. 236: „They would spring forth and grip her, turning the dreaded earth to magic, at any lovely hour, in wood or lane or street or among the wavering candles and the bread and wine". Virginia Woolf's Helden und Heldinnen erheben sich in diesen Einzelaugenblicken intuitiven Lebens über das Mosaikchaos ihrer Eindrücke und empfangen in ihnen ihre Seelennahrung, wie auch Stephan Daedalus in Joyce „portrait of the artist as a young man" es bezeugt: P. 200: „His thinking was a dusk of doubt and selfmistrust, lit up at moments by the lightnings of intuition, but lightnings of so clear a splendour that in those moments the world perished about his feet . . . For he felt that the spirit of beauty had folded him round like a mantle and that in revery at least he had been acquainted with nobility". Dorothy Richardson's Miriam Henderson erlebt diese Augenblicke als physisch-sentimentale Erschütterung. Das Schönheitsverlangen und die intellektuelle Neugierde haben die Entleerung des Ich überlebt. Philip, der moderne Schriftsteller in Huxley's „Count and Counterpoint" bekennt sich zu dem zweiten: P. 264: „The moulds were emptied as easily as they had been filled, the obstacles were passed by. But the essential liquidness that flowed where it would, the cool indifferent flux of intellectual curiosity that persisted and to that his loyalty was due'. Diese intellektuelle Neugierde will möglichst alle Lebensvorgänge von allen Seiten aufnehmen, wie es James Joyce im „Ulysses" unternimmt. Huxley denkt sich aber die Sache anders: Mit den Empfangsapparaten des Biologen, Soziologen, Historikers, Arztes, des Geistlichen, des Erziehers, des Genießenden und des Liebenden will er das Leben in seiner Rundheit fassen und nicht zerfetzen wie es James Joyce tut. Damit sind wir wieder bei dem klassizistischen Totalitätsideal angelangt. Modern formuliert soll hier der Mensch eine Antenne werden, die universal aufnahmefähig ist. Diese Art Universalität führt zur wissenschaftlichen Dichtung und setzt einen Menschen voraus, der eine Inkarnation sämtlicher Menscharten sein sollte, aber im Fall des Philipp bloß ein Barbar des Intellekts ist. Aus solchen Teilmenschen, Barbaren des Intellekts, der Sinnlichkeit, des Herzens usw., aus einseitig ausgebildeten Menschen also, setzt sich die Huxley Menagerie zusammen in „Count and Counterpoint". In „Those barren Leaves" gibt er eine Hierarchie des modernen Aesthetentums mit Cardan, Chelifer und Calamy auf der männlichen, Mrs. Aldwinkle und Mary Thriplowe auf der weiblichen Seite. Die ihnen gemeinsame Grundhaltung beschreibt Mr. Cardan als „omphaloskepsis". Calamy drückt sie so aus: „The sense that every thing is perfectly provisional and temporary everything, from social institutions to what we've hitherto regarded as the most secret scientific truths — the feeling that nothing, from the treaty of Versailles to the nationally explicable universe, is really safe". Es gibt keine Sicherheit mehr, keine Gewißheit, keine abso-

luten Werte, keinen Glauben. Ein Katholik würde sagen, es gibt nur noch den „Flugsand" menschlicher Gedanken und menschlicher Gefühle. Es ist richtig, die Realität ist reduziert auf denkende und fühlende Individuen, die ihrem Bedürfnis und ihrer Kapazität gemäß sich ihr subjektives Leben zurechtbauen nach dem indischen Rezept der 80 000 Wege, die zum Heil führen. Sie stellen die Gesellschaft der intelligenten Menschen, und nur mit solchen haben wir es bei Huxley zu tun, die Masse Mensch, die „tribal savages" der Konventionsmoral, sind uninteressant, langweilig und erscheinen nur zu amüsanten Nebenwirkungen wie Lord Hovenden, der nur im Auto ein Mann wird und Irene, die lieber Unterkleider nähen möchte, aber der Tante zuliebe Gedichte machen muß. Intelligenz ist die Forderung des Aestheten. Was fängt er mit ihr an? Er treibt Denksport und schreibt Bücher. Zu welchem Zweck? Chelifer sagt, als Mittel gegen die Langeweile und aus angeborenem Bedürfnis, die Welt in den vollkommenen Ausdruck hineinzuretten. Calamy behauptet, wenn man scharf und ruhig und angestrengt genug dächte, käme man zu einer Lösung des letzten Geheimnisses, darum treibt er Meditationsübungen in den Bergen. Cardan genießt seine eigene Gescheitheit wie er Hummern und Austern genießt. Mary Thriplowe schreibt Bücher aus Eva-Eitelkeit auf ihren Geist und Vergnügen an der Bewunderung anderer. Künstler, Philosoph, Genießer und geistige Kokotte haben die gemeinsame Tendenz, den Menschen zu entidealisieren mittels ihrer Denkfähigkeit und mittels enttäuschender Zusammenstöße mit dem andern Geschlecht in der Liebe. Die Entkleidung der Umwelt geht mit der Entkleidung des eigenen Ich Hand in Hand. Haut um Haut wird abgezogen, Kulisse um Kulisse weggenommen, bis der Mensch sich im Mülleimer wiederfindet. Francis Chelifer konstatiert diese Lage der Moderne in seiner Autobiographie. P. 81. Weniger anschaulich als er spricht die Philosophie in diesem Fall vom Nichts. Das andere Mittel der Denkgymnastik, das schnell zu diesem Ziele führt, ist der „swoop in every office", die Gedankenrutschbahn, die in Büro und Pension in jedem Augenblick der Anwendung den Boden unter den Füßen aufreißt und den Menschen im Bodenlosen landen läßt. Ein weiteres Symbol dieser riskanten Lebensweise ist der Schlittschuhlauf über eine dünne Eiswand, auf der nur die Vorsichtigen sich halten können ohne durchzubrechen und im Wasser zu zappeln. Chelifer hält aber dieses Durchbrechen gelegentlich für notwendig, ebenso Calamy, der mit seinen Denkbohrversuchen in Dunkelheiten landet, wo er irgendwann einmal Licht zu sehen hofft. Cardan, getreu seinem epikuräischen Standpunkt, rettet sich vor unangenehmen Ausblikken auf den Tod und das Elend des Existierens in die Annehmlichkeiten des Essens und Trinkens und klugen Gespräches zurück. Aber er ist auch da gewesen, wo das Leben völlig demaskiert erscheint. Seine Vision hat die Gestalt eines Inferno des Fleisches. Wie Swift in „Gulliver's Travels" war er angeekelt von dem Geruch des Menschlichen, des Fleischlichen des „doomed decaying body". „The whole earth is a morass of living flesh. The smell of it hangs warm and heavy over all. Here and there the incence burns; its smoke soon vanishes. The smell of the beast remains (Th. Bar. Leaves) P. 307." Von diesem Körper ist der Geist ein Teil als die „ex-

uberance of its energy" von ihm abhängig und mit ihm im Alter verfallen und sterbend. Der Körper wird hier zum Alpdruck für den Sensualisten, der seinen Bauch zu seinem Gott gemacht hat. Calamy will zu dem entgegengesetzten Extrem: das Körperliche langweilt ihn, von der Liebe hat er genug. Seine Philosophie geht von der Betrachtung seiner Hand aus, die er als biologisches Zellengebilde, als sittliches Werkzeug von Gut und Böse und als Vermittler psychischer Erregungen zusammensehen möchte, um ihr wirkliches Wesen zu entdecken. Er will über die Grenzen der gewöhnlichen Existenz hinaus, hinter die Dinge schauen, um wie die Inder einsehen zu können: daß nur der Geist wirklich ist und das Körperliche, Sinnliche, Schein. Er geht diesen Weg der Introspektion unsicher, zweifelnd, ob er nicht doch ein Narr ist. Aber er folgt einem Motiv „more impelling than curiosity to persuade me. What one may find there is so important, that it is almost a matter of life and death to undertake the search". Damit verläßt Calamy den Bereich des Aesthetischen und geht in den des religiösen Menschen. Das ernsthafte nicht als intellektuelles Spiel mit Möglichkeiten betriebene Suchen nach dem Sinn des Lebens, nach der Totalität und der Uebereinstimmung mit ihr führt den Aestheten zum religiösen Menschen, in diesem Fall in der Form des Mystikers, der durch Meditation aus eigenen Seelenkräften das Absolute zu erreichen sucht ohne die Hilfsmittel und Symbole einer institutionellen Religion.

Auf einem anderen Niveau ist der Denksport des Francis Chelifer. Er führt zur Zeitkritik wie sie etwa Harry Haller in Hermann Hesses „Steppenwolf" unternimmt, wo ihn seine Selbstkritik zur Selbstauflösung im „magischen Theater" führt. In ihrer Ansicht über den Bürger stimmen sie vollkommen überein: „Th. Bar. L." P. 270: „He has no religion, but a great respect for gentil convention, which have not even the justification of a divine origin. He has heard of art and thought and respects them because the best people respect them; but his mental capacities and his lack of education do not allow him to get any real satisfaction out of them. He is poorer than the savage, who, if he has never heard of art or science, is yet rich in religion and traditional law . . . . The burgess is the perfectly domesticated animal". Hermann Hesse „Steppenwolf": „Unbedingtheit ist für ihn (den Bürger) unerträglich, er will zwar Gott dienen, aber auch dem Rausche, will zwar tugendhaft sein, es aber auch ein bißchen gut haben. Kurz, er versucht es in der Mitte zwischen den Extremen sich anzusiedeln, in einer gemäßigten und bekömmlichen Zone ohne heftige Stürme und Gewitter, und dies gelingt ihm auch, jedoch auf Kosten seiner Lebens- und Gefühlsintensität, die ein aufs Unbedingte und Extreme gerichtetes Leben verleiht . . . . . Der Bürger ist deshalb seinem Wesen nach ein Geschöpf von schwachem Lebensantrieb, ängstlich jede Preisgabe seiner selbst fürchtend, leicht zu regieren. Für den Deutschen Hesse wie für den Engländer Huxley sind solche Abrechnungen mit dem Bürger und der Zeit Abrechnungen mit sich selbst und Selbstopferungen. Damit stoßen wir auf den ethischen Grund des anscheinenden Aestheten Huxley. Der Wille, in sich selbst den Typus eines entidealisierten Menschen mutig und unpathetisch darzustellen, ist von jener Ehrlichkeit getragen, die in dem Gericht über die Welt

sich selbst zuerst auf die Guillotine trägt. Unter der Maske des indifferenten Sprechers und blasierten Kaninchenzuchtredakteurs Chelifer, des vollkommen kultivierten Frauenverführers und Denkliebhabers Calamy und des höchstverfeinerten Bauchanbeters Cardan, die den Weltkonkurs zur Sprache bringen, steckt der Reformator, der aus dem Zusammenbruch einen neuen Menschentyp hervorgehen sehen möchte, von dem er aber vorläufig nur fordern kann 1., daß er ehrlich ist ohne ein fool zu sein und 2. daß er total ist, d. h. sich von dem Fluch der Einseitigkeit gelöst hat.

In Galsworthy's Verbindung von Moralistentum und Aestheten-tum liegt der Akzent auf dem Moralischen. Der Moralist erscheint bei ihm als Amateurrebell, taktlos und patzig in Herrn Harz in „Villa Rubein", als gedankenreicher, scharfäugiger Nichtstuer, in Ferrand, „Island Pharisees", als enthusiastischer, sozialistischer Idiot in „Fraternity" Mr. Storm. Darüber stehen die Patrizier gedämpft, scheu, überaus zartfühlend und voller Hemmungen. Shelton macht den Anfang in „Island Pharisees" mit der Entdeckung seiner Lebensunfähigkeit innerhalb der Konvention. Er bricht das Verlöbnis mit der konventionellen Braut und zieht sich von den bürgerlichen Freunden und Bekannten zurück. Er lernt das Frösteln der Einsamkeit kennen und spürt das Verhängnis des Nirgendwoverstandenwerdens. Was er will, ist uns heute fast selbstverständlich: Die „second-handedness" der Gefühle und Gedanken aufheben: den Menschen Mut zum eigenen Denken einflößen, das für ihn selbst noch so neu ist. Dazu taugt die alte Atmosphäre der guten Form nicht, so zerbricht er sie, aber nur für sich, wohlgemerkt. Die Bürgerwelt dreht sich in der alten Großartigkeit durch die ganze Forsyte Saga weiter. Das Kampfobjekt bleibt somit dasselbe, der „buccaneer" büßt sein Leben ein, dann nimmt der alte Jolyon die Opposition in seine meisterlichen Hände. Er hat das Opponieren gar nicht nötig, er ist von vornherein die Synthese. „Don't make yourself a nuisance!" Das ist der Rest des früheren Moralisierens und heftigen Anstoßes der kleineren Geister, es klingt wie Rokoko und der alte Herr ist auch voller Grazie. Dafür begegnet ihm die schönste Frau, und er kommt bereits auf Erden in den Himmel (Indian Summer). Sein Sohn Jolyon eckt schärfer an, löst seine Ehe und verläßt die Kaste im Zorn, über die sich sein Vater amüsiert, aber als er älter wird, ist er sanftmütig und buddisthisch abgeklärt mit dem „intimate and eternal smile" um die Lippen. In ihm ist der Fluch des Besitzgefühls, der Soames zur beinahe tragischen Figur macht, überwunden, weder dem Haus noch den Kindern noch Irene gegenüber fühlt er sich als Besitzer, und das ist sehr viel. Wirkliche Losgelöstheit stellt er dar und solche Vornehmheit der Gesinnung, daß sein Sohn nur ihm nachzuleben braucht und nichts wesentlich Neues mehr in sich ausbildet. Der Krieg räumt gründlicher auf, als die Amateurrebellen es träumten. Es war im ersten Augenblick einfach nichts mehr da, wogegen man hätte opponieren können, als der Krieg selber, und nach ihm schaute man sich auf einer Trümmerstätte um. Wird man nun einfach zügellos, erotisch und barbarisch einseitig Genüßler? Es sind Ansätze dazu da, selbst in Galsworthy-Helden: der Dichter Winfried beruft sich auf die Sinne, als er die Frau des Freundes haben will und Fleur, zwingt den Jugendgeliebten, sie zu nehmen. Aber

Winfried bekommt Fleur nicht und Fleur selbst bezahlt schwer für ihr „playing the game". Sie können aus ihren moralischen Hemmungen nicht heraus, und darin ruht gerade der Reiz ihrer hilflosen Vornehmheit. Sie betrachten das Leiden als Selbstverständlichkeit, von der man nicht viel Aufhebens macht. Die Haltung des Michael Mont nach dem Ehebruch seiner Frau entspringt nicht aus moderner Indifferenz gegenüber natürlichen Abweichungen von der Richtung der Magnetnadel wie Otto Flake sie vertritt in „Es ist Zeit", sondern aus dem „altmodischen" christlichen Altruismus, der die Grazie der Kavaliergeste angenommen hat: „Sports and Chivalry? No! It was nameless, it was an instinct, a feeling that there was something beyond self to be considered, even if the self was bruised and cast down". Swan Song, P. 346.

Der Moralist ist bei dem Aestheten in die Schule gegangen. Darin ruht das Geheimnis seiner Wirkung. Er wirkt nämlich so zart, daß man ihn mit jenem verwechselt. Hillary in „Fraternity" ließe diese Verwechslung am ehesten zu, weil er das kleine Mädchen, das ihn verführen will, ihres billigen Haarparfums wegen zu verlassen scheint. Aber es geschieht nicht nur deshalb, es ist eine moralische „Hemmung", die ihn dann zu seiner eigenen Frau zurückführt. Der moralische Mensch verteidigt auch noch vor der scheinbar moralinfreiesten Skepsis sein Lebensrecht in eben dieser „Hemmung". Damit hat er sich ins Unbewußte geflüchtet, ist irrational geworden und literaturfähig geblieben. Von der Rationalität ging er aus, von einem Wissen um Gut und Böse und einer lärmenden Demonstration seiner Vorzüglichkeit. Er differenzierte sich dann bis zur Lautlosigkeit und Unsichtbarkeit und verschwand in das Unbewußte. Von dort wirkte er bis zu seiner nächsten Bewußtmachung vielleicht noch in diesem Zeitalter, dann aber in abermals veränderter Gestalt.

Die Untersuchung ergibt für den Moralisten wie für den Aestheten im Lauf der Jahrhunderte eine zunehmende Verinnerlichung und für das Verhältnis der beiden Lebensformen zueinander eine zunehmende Annäherung. Der Moralist gelangt von der Kollektivmoral Richardson's zur persönlichen Distanzmoral der Brontë, baut einen neuen Glauben auf das Sakrament der Ehe in Lawrence und überwindet sein Pathos unter dem Einfluß der ästhetischen Lebenshaltung in Galsworthy. Der Aesthet vertieft sich entsprechend vom galanten witzigen Verführertypus Congreve's zum künstlerischen Verbrechertypus Wilde's nach der negativen, und zu dem visionären Intellektualistentyp Walter Pater's nach der positiven Seite und sucht im 20. Jahrhundert aus der völligen Desillusion den Durchbruch zur religiösen Ebene im Kult einer wahrheitsfanatischen Innensicht in Huxley und im Kult der „intensive Moments", in den Vertreterinnen der Frauenromane.

Literaturverzeichnis.

Austen, Jane, Sense and Sensibility. 1811.
„ Mansfield Park. 1814.
„ Emma. 1816.
„ Pride and Prejudice. 1812.
„ Northanger Abbey. 1818.
„ Persuasion. 1818.
Blake, William, Poetical Works. 1874.
Brontë, Anne, Agnes Gray. 1847.
„ Emily, Wuthering Heights. 1847.
„ Charlotte, The Professor. 1857.
„ Jane Eyre. 1847.
„ Shirley. 1849.
„ Villette. 1853.
Congreve, Dramen: The Way of the World. 1700. The Old Bachelor. 1693. The Double-Dealer. 1693. Love for Love. 1695.
Drew, Elizabeth, A. The Modern Novel.
Eliot, George, The Mill on the Floss. 1860.
Freud, Das Ich und das Es. 1923.
„ Jenseits des Lustprinzips. 1925.
Galsworthy, John, A Man of Devon. 1901.
„ Castles in Spain. 1927.
„ The Inn of Tranquility. 1912.
„ The Forsyte Saga. 1922.
„ A Modern Comedy. 1924/28.
„ The Island Pharisees. 1904.
„ The Patrician. 1904.
„ Fraternity. 1909.
„ The Country House. 1907.
„ The Dark Flower. 1913.
„ A Saint's Progress. 1919.
Hesse, Hermann, Der Steppenwolf. 1926.
Huxley, Aldous, Count Counterpoint. 1928.
„ Those Barren Leaves. 1925.
Jaspers, Karl, Psychologie der Weltanschauungen. 1925.
Jung, C. G. Psychologische Typen. 1921.
Joyce, James, Portrait of the Artist as a young Man. 1916.
„ Ulysses. 1922.
Lawrence, D. H., The White Peacock. 1911.
„ The Trespasser. 1912.
„ Sons and Lovers. 1913.
„ The Rainbow. 1915.
„ The Lost Girl. 1920.
„ Women in Love. 1921.
„ Aaron's Rod. 1922.
„ The Boy in the Bush. 1924.

Lawrence D. H., St. Mawr. 1925.
„ The Plumed Serpent. 1926.
„ England my England. 1922.
„ The Ladybird. 1923.
Macaulay, Rose, Told by an Idiot. 1923.
„ Dangerous Ages. 1921.
Meredith, George, An Essay on Comedy, 1897.
„ The Ordeal of Richard Feverel. 1859.
„ Evan Harrington, 1861.
„ Rhoda Flemming. 1865.
„ The Egoist. 1877.
„ Diana of the Crossways. 1885.
Nietzsche, Friedrich, Jenseits von Gut und Böse. 1891.
„ Der Wille zur Macht. 1888.
Pater, Walter, Marius, the Epicurean. 1885.
Pope, Essay on Man. 1733.
„ Essay on Criticism. 1711.
„ Moral Essays. 1733.
„ The Rape of the Lock. 1712.
Richardson, Dorothy, Pointed Roofs. 1915.
„ Backwater. 1916.
„ Oberland. 1927.
Richardson, Samuel, Pamela. 1740.
„ Clarissa. 1748.
Sheridan, Richard, B. The School for Scandal. 1777.
Schirmer, Walter F. Der englische Roman der neuesten Zeit. 1923.
Spranger, Eduard, Lebensformen. 1921.
Sinclair, May, Mary Olivier. A Life. 1919.
„ Arnold Waterloo. A Life. 1924.
„ Far End. 1926.
„ The Three Sisters. 1914.
„ History of Anthony Waring.
„ The Rector of Wyk. 1925.
„ The Allinghams. 1927.
„ Life and Death of Harriet Frean. 1922.
„ The Romantic. 1920.
„ The Three Brontes. 1912.
Wilde, Oscar, The Picture of Dorian Gray. 1891.
„ Intentions. 1891.
„ Lady Windermere's Fan. 1893.
„ The Importance of Being Earnest. 1899.
„ An Ideal Husband. 1899.
Mrs. Gaskell, Life of Charlotte Brontë 1857.
Shorter, C. K. Charlotte Brontë and her Circle. 1896.

Lebenslauf.

Ich, Herta Braß, evangelischer Konfession, wurde am 20. August 1904 in Remscheid geboren als Tochter des Rechnungsrates Nimrod Braß und seiner Frau Luise geb. Hallerbäumer. 4 Jahre besuchte ich die Volksschule in Remscheid, 1 Jahr das evangelische Lyzeum in Godesberg und $1^1/_4$ Jahr die Studienanstalt in Bonn. Pfingsten 1919 trat ich in die Obertertia der Augusta-Victoriaschule zu Bielefeld ein und bestand dort Ostern 1924 die Reifeprüfung. Ich studierte dann Englisch, Deutsch und Geschichte in Bonn (2), in Hamburg (1), in München (2), in Bonn (4), in Tübingen (3). Die Arbeit verdankt Anregung und Förderung Herrn Professor Dr. Schirmer.

Die mündliche Prüfung war am 21. Februar 1931 in Tübingen.